



Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports

2019

Los ritmos latinoamericanos como estrategia de resistencia en la ópera La Ruta de su Evasión (2017) de Abya Yala y Carlos Castro

Pamela Zamora Quesada

West Virginia University, pez0001@mix.wvu.edu

Follow this and additional works at: <https://researchrepository.wvu.edu/etd>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Music Commons](#)

Recommended Citation

Zamora Quesada, Pamela, "Los ritmos latinoamericanos como estrategia de resistencia en la ópera La Ruta de su Evasión (2017) de Abya Yala y Carlos Castro" (2019). *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. 3882.

<https://researchrepository.wvu.edu/etd/3882>

This Thesis is protected by copyright and/or related rights. It has been brought to you by the The Research Repository @ WVU with permission from the rights-holder(s). You are free to use this Thesis in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses you must obtain permission from the rights-holder(s) directly, unless additional rights are indicated by a Creative Commons license in the record and/ or on the work itself. This Thesis has been accepted for inclusion in WVU Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports collection by an authorized administrator of The Research Repository @ WVU. For more information, please contact researchrepository@mail.wvu.edu.

Los ritmos latinoamericanos como estrategia de resistencia en la ópera *La Ruta de su Evasión*

(2017) de Abya Yala y Carlos Castro

Pamela Eugenia Zamora Quesada

**Thesis submitted
to the Eberly College of Arts and Sciences
at West Virginia University**

**in partial fulfillment of the requirements of the degree of
Master of Arts in
Spanish**

Sonia Zarco Real, Ph.D., Chair

Ángel Tuninetti, Ph.D.

Mario Morera, Ph.D.

Department of World Languages, Literatures and Linguistics

Morgantown, West Virginia

2019

**Keywords: ópera, Yolanda Oreamuno , adaptación, música latinoamericana, resistencia,
subjetividad**

Copyright 2019 Pamela Zamora Quesada

Abstract

Los ritmos latinoamericanos como estrategia de resistencia en la ópera *La Ruta de su Evasión* (2017) de Abya Yala y Carlos Castro

Pamela Zamora Quesada

In this Master's thesis I examine the most recent Costa Rican opera *The Path of Avoidance* (2017), produced by the Cultural Association for Performing Arts Abya Yala, directed by Roxana Ávila and composed by Carlos Castro, based on the homonymous novel of Yolanda Oreamuno (1948). Through a semiotic analysis, I will discuss how the innovative manner of incorporating Latin American rhythms such as bolero, salsa, vals criollo, bossa nova and tango is a musical strategy which promotes a problematization of the gender dominant discourse and patriarchal context. Simultaneously, these rhythms offer a way of resistance on the direct or psychological violence towards the feminine and masculine characters from the family los Mendoza.

The adaptation of the book into a twenty first century opera is approached through the concept of hypertextuality established by Gérard Genette who stated it as "the relationship uniting a text B (hypertext) to an earlier text A (hypotext), upon which it grafted in a manner that is not that of commentary" (Palimpsesto 14). The relationship between the novel (hypotext) and the opera (hypertext) generated by the transposition of narrative to the dramatic mode due the transmodalization intermodal (dramatization). The modifications in the hypotext have place in the temporality of narrative, regulation of information, and elimination of the narrator (357). This elimination is covered by the Latin American rhythms which allows new forms of resistance by the emerging of the semiotics according to Julia Kristeva (1974) and the verbalization of feminine subjectivity (Robbins 2000).

Resumen

Los ritmos latinoamericanos como estrategia de resistencia en la ópera *La Ruta de su Evasión* (2017) de Abya Yala y Carlos Castro

Esta tesis de maestría analiza la ópera costarricense *La Ruta de su Evasión* (2017) producida por la Asociación Cultural para las Artes Escénicas *Abya Yala* bajo la dirección de Roxana Ávila y el compositor Carlos Castro, basada en la novela homónima de la escritora Yolanda Oreamuno (1948). Mediante un análisis semiótico se discutirá cómo los ritmos latinoamericanos que novedosamente incorpora esta adaptación operística (el bolero, la salsa, el vals criollo, el bossa nova y el tango) se constituyen como estrategia musical desde la que se problematiza tanto el discurso dominante de género, como el contexto patriarcal, resistiendo así el efecto resultante de la violencia directa y psicológica en los personajes femeninos y masculinos: los Mendoza.

El estudio de la adaptación de la novela al formato ópera se discutirá a la luz del concepto de hipertextualidad que desarrolla Gérard Genette entendida como “la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) que se injerta de una manera que no es el comentario” (Palimpsesto 14). Esta relación de la novela (hipotexto) y la ópera (hipertexto) que se produce mediante la *transposición* del modo narrativo al dramático, desata lo que Genette denomina *transmodelización intermodal* (*dramatización*). Las modificaciones generadas en el hipertexto se dan en relación con la temporalidad del relato, presentación de la información y la eliminación del narrador (357). El vacío del narrador se suple en la ópera por la música latinoamericana. Mi tesis concluirá que es, precisamente, en el uso de estos ritmos musicales que se generan nuevas formas de resistencia a partir del surgimiento de lo semiótico según lo plantea Julia Kristeva (1974) y las expresión de subjetividades como la plantea Robbins (2000) subvirtiendo las dinámicas de dominación masculina del un contexto patriarcal enmarcado por la familia Mendoza.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer profundamente a todos los que de alguna forma me ayudaron a madurar mis ideas y sobre todo, a creer en mí misma. En especial a la Dra. Zarco Real por sus atentos comentarios e infinita disposición a ayudar. Al Dr. Tuninetti y al Dr. Morera quienes siempre me apoyaron y creyeron en este proyecto. Finalmente, a mi compañero de vida y familia por recordarme constantemente lo valioso de la persistencia y el esfuerzo que hoy se materializa en este trabajo de Maestría. Gracias.

Tabla de contenidos

<i>Abstract</i>	<i>ii</i>
<i>Resumen</i>	<i>iii</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>iv</i>
<i>Tabla de contenidos</i>	<i>v</i>
<i>Introducción</i>	<i>1</i>
<i>Contextualización histórica: desarrollo de la performatividad femenina en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX</i>	<i>3</i>
La mujer madre y esposa	4
La educación de las mujeres y su valor patriótico	5
Una intelectualidad femenina de vanguardia y las fracturas del sistema patriarcal	7
<i>La Ruta de su Evasión a lo largo de los siglos XX-XXI</i>	<i>11</i>
Diversas aproximaciones (filológicas) a la novela La Ruta de su Evasión (1948) de Yolanda Oreamuno	11
Una aproximación-interpretación musical: La Ruta en versión ópera	18
<i>De la novela al escenario: la ópera</i>	<i>19</i>
Primera modalidad: temporalidad del relato	22
Segunda modalidad: presentación de la información	25
Tercera modalidad: eliminación el narrador	28
La música como nueva narradora	30
La música: espacio y tiempo	32
El dominio de lo simbólico y los personajes masculinos	34
La música latinoamericana como medio de resistencia(s): lo semiótico	42
La música latinoamericana y la expresión de subjetividad(es)	48
<i>Referencias bibliográficas</i>	<i>56</i>

Introducción

La Ruta de su Evasión (2017) de la Asociación Cultural para las Artes Escénicas *Abya Yala* en conjunto el compositor Carlos Castroes la primera ópera costarricense del siglo XXI que se distancia de la tradición más europeizante de este arte. Al incorporar ritmos vernáculos latinoamericanos y adaptar como libreto la novela homónima de Yolanda Oreamuno (1948), la ópera explora los efectos psicológicos y físicos de una condición de una mujer de clase media en una sociedad patriarcal latinoamericana.

La ópera *La Ruta de su Evasión* (2017) lleva a escena a una familia latinoamericana que por sus raíces patriarcales desgarrar la vida de sus miembros. La historia narrada es una indagación y cuestionamientos de los roles sociales establecidos tanto para mujeres como para hombres. Los personajes masculinos como Roberto y Gabriel sufren por su incapacidad para expresar sus emociones y los personajes femeninos, Teresa, Aurora, Cristina y Elena, son víctimas de un sistema represivo que las condena al silencio, mutilando espacios efectivos de comunicación con otros personajes. A través del monólogo interior la agónica madre, Teresa, repasa su vida para llegar a la conclusión de que debió revelarse pero no lo hizo a tiempo lo que ha resultado en una vida miserable. Aurora, joven alegre y enamorada, siguiendo los pasos de Teresa se somete a los deseos de Gabriel hasta que, gracias a la muerte de este, se ve liberada y decide comenzar una nueva vida. Concluyendo, entonces, el ciclo de violencia y dominación masculina.

Pese a la novedosa propuesta operística que representa *La Ruta* (2017) y quizá aumentado por la novedad de esta, todavía no se cuenta con un análisis formal ni musical ni literario. De manera que este estudio busca llenar dicho vacío proponiendo una lectura semiótica que atienda a la función de la música latinoamericana en tanto que generadora de espacios de resistencia. Para ello el trabajo se ha estructurado en tres secciones; la primera describe la construcción simbólica

durante la primera mitad del siglo XX. Se discute cómo el modelo de esposa y madre que se impone a la mujer de inicio de siglo es precisamente el modelo que *La Ruta de Evasión* problematiza. La segunda sección, ofrece una visión panorámica de las principales interpretaciones de la novela de Oreamuno. Finalmente, en el último apartado se procede al análisis de la ópera a partir de los principales cambios que se llevan a cabo en el paso de la novela al libreto. Se estudian los nuevos significados de la ópera en los que se posibilitan nuevos espacios de resistencia.

Por último, la investigación concluye que gracias a los diversos cambios del paso de la novela al libreto, la ópera le asigna a la música latinoamericana una doble función. Por un lado, funciona como una estrategia para la ubicación espacio-temporalmente la historia y por otro, posibilita la aparición de dinámicas de resistencia mediante el uso de la “ironía musical” y la creación de nuevos espacios de subjetividad femenina.

Contextualización histórica: desarrollo de la performatividad femenina en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX

Esta sección discute la construcción simbólica de la imagen de la mujer costarricense en la primera mitad del siglo XX. El punto de partida para tal reconstrucción se ubica a nivel literario con el cuadro de costumbres “La Propia” (1910) de Manuel González Zeledón en el que se aprecia un claro binomio de mujer. La esposa madre y la libertina, binomio gestado a partir de la mitad del siglo XIX. La legitimación de la primera permite discutir cómo a nivel histórico-educativo la política de los liberales de final de siglo fomentó dicho modelo de mujer a nivel educativo. Finalmente, se propone que la creciente incursión femenina a las aulas comienza a subvertir la intención ideológica de los liberales y da paso a una fractura de la estructura patriarcal. Dicha subversión se ejemplifica con la llamada *intelectualidad femenina de vanguardia* del siglo XX, grupo al que pertenece Yolanda Oreamuno.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la sociedad costarricense se articula a partir de un discurso de corte liberal. Dicho discurso se organiza en binomios como masculino/femenino, propio/ajeno, privado/público, así como blanco/negro favoreciendo, como es propio en la androcracia, lo que se agrupe dentro del campo semántico de la razón y orden (Ovares et al 23). A nivel literario, un grupo de escritores hombres pertenecientes a la *Generación del Olimpo*¹ reproducen literariamente tales binomios. La vinculación entre el poder y las letras, o lo que es lo mismo, el contexto político y la literatura determinó en las obras de la *Generación Olimpo* la forma en la que se representaba a la mujer. Esta interdependencia muestra, como sostiene Judit Butler,

¹ Este grupo de escritores fundacionales corresponde a una reducida élite de intelectuales, escritores y políticos quienes en sus diversos trabajos literarios van elaborando un modelo de “cultura nacional costarricense”. En este sentido se destacan los nombres de Manuel González Zeledón conocido como *Magón*, Ricardo Fernández Guardia, Carlos Gagini y Jenaro Cardona. (Ovares et al 113)

que la representación simbólica del género se “sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como temporalidad social constituida.” (*El género* 274)

La forma en la que se ha representado el género en las producciones literarias costarricenses no sólo ha estado determinada por este eje espacio/temporal sino también por construcciones sociales o vectores interseccionales, tal y como lo entiende Crenshaw (1989), como la raza, la etnia, la clase, etc. Como también se observa en otras literaturas latinoamericanas, la necesidad de construir un “discurso mítico” homogeneizante, acorde con las necesidades de los nacientes estados, llevó a reproducir desde las letras una comunidad “organizada a partir de la igualdad social y la libertad individual de sus ciudadanos [que excluía] a los “no” ciudadanos [...] a los pobres, las mujeres, los indios, los negros y otros grupos de inmigrantes” (Hidalgo 18). De esta forma, la literatura ayudó a imaginar una Costa Rica en la que “ser mujer” implicaba ser blanca, de clase media y heterosexual. Esta dinámica homogeneizante invisibilizaba a “las otras mujeres”, que quedaban condenadas al margen, de la misma manera que el discurso oficial patriarcal marginalizaba a la mujer heterosexual en la esfera pública y también literaria.

La mujer madre y esposa

Una de las estrategias para incorporar a las mujeres costarricenses dentro del imaginario nacional se realizó ligándola a la esfera familiar. Dentro de la narrativa fundacional literaria es común encontrar historias en las que la figura femenina es celebrada siempre y cuando cumpla con su performance de esposa y/o madre. En este sentido el relato o cuadro de costumbre clásico “La Propia” (1909) de Carlos María Zeledón, *Magón*² ejemplifica la actuación del género femenino (performance) según Butler. La historia comienza describiendo una vida idílica de la *casita de enjambre*. En la que como un enjambre de insectos todos trabajan laboriosamente y cumplen sus

² Considerado por la crítica como escritor fundacional de la *Generación del Olimpo*.

tareas asociadas a la producción cafetalera de la familia Oconitrillo. En este espacio rural la sociedad funciona perfectamente y cada quien cumple con su estamento social. Sin embargo, esta inmovilidad social se ve interrumpida cuando don Julián Oconitrillo rompe el contrato familiar y se va con María Engracia, cometiendo adulterio. El narrador celebra la actuación de la esposa Micaela (“la propia”) por ser una madre abnegada a su familia, incluso cuando su esposo es llevado a la cárcel por asesinato. Mientras que de igual manera sanciona el libertinaje de María Engracia y su madre alcahueta. La estructura del cuento califica positivamente a los personajes que apoyan la estructura familiar, y negativamente a quienes la retan, colocando a estos últimos “en el submundo amenazante del vicio” (Ovares et al 79). La calificación positiva de Micaela revela cómo el discurso hegemónico que transita en el cuento asume los personajes femeninos y sus cuerpos ligados a esferas específicas. Como sugiere Butler, siguiendo a Simone de Beauvoir, el cuerpo femenino es “una situación histórica” en tanto la cultura imperante de una época sanciona o permite una determinada forma de ejercer el propio cuerpo (performance), y además cuenta con “convenciones tácitas que estructuran cómo se percibe culturalmente el cuerpo” (“Actos” 303). Así, en este relato el narrador al recrear un mundo donde lo negativo es el resultado de un determinado performance (el de la “otra”) del cuerpo femenino, pone en práctica la convención social que delimita y establece lo culturalmente aceptado en tanto la actuación del cuerpo de la mujer.

La educación de las mujeres y su valor patriótico

La reafirmación de esposa y madre del prototipo de mujer que se desprende del relato comentado encuentra su eco en los esfuerzos de los políticos liberales de final del siglo XIX. Para 1880 las

llamadas *Reformas Liberales*³ tenía como objetivo modernizar y civilizar a la población. Como en otros países vecinos la emisión de códigos civiles, penales y sobre todo el establecimiento de un sistema educativo gratuito, secular y obligatorio fue el primer del proyecto civilizador del estado liberal (Molina *Historia* 55). Ya en 1886 se aprueba la *Ley General de Educación Común* en la que se declara la educación primaria obligatoria para ambos sexos (Molina *Educando* 69) y en los siguientes años abren las puertas diversos centros educativos para mujeres, entre ellos el Colegio de Señoritas en 1888 y la Escuela Normal en 1912 instituciones claves para las futuras intelectuales y maestras del siglo XX. Esta apertura educativa, no obstante, no fue pensada por los liberales como una afrenta al orden de géneros establecidos. La creciente inclusión educativa femenina, según Silva se relaciona más con la necesidad política de “estimular la formación de las futuras madres, esposas o maestras dentro de los valores institucionales, morales y cívicos que el nuevo Estado nacional requería” (cit. en Hidalgo 75-6). De modo que la necesidad por educar a la población femenina se concibe como vía idónea para promover y socializar los nuevos valores del estado liberal ya fuese en los hijos o estudiantes, al tiempo que se reafirma el rol femenino de madre dentro de la estructura androcéntrica de la familia.

Sin embargo, pese a la función ideológica que motivó la apertura educativa, con el tiempo las nuevas maestras y estudiantes cuestionaran el orden social tradicional. Sin duda las nuevas experiencias educativas resultaron clave para “la concientización social y política de las mujeres” (48), pues por primera vez las mujeres tenían la oportunidad de compartir experiencias comunes y generar vínculos más allá de la casa. Lo anterior puede verse en el hecho de que para 1923 un

³ Estas reformas fueron implementadas por un grupo de políticos, científicos e intelectuales de orientación reformadora, conocido como el “Olimpo político”. Tales reformas suelen fijar las bases de la primera ola de modernización nacional, en la que la educación fue clave para socializar las ideas del patriotismo. Debido al fuerte poder que desde la colonia hasta la época detentaba la iglesia católica en temas como la educación y la familia, las nuevas reformas liberales no fueron bien recibidas por la institución religiosa. Por el contrario, fueron tomadas como una afrenta. (Molina *Historia de Costa Rica*, 54-55)

grupo de ex alumnas del *Colegio de Señoritas* se pronunció ante el Congreso Constitucional a favor del derecho al voto femenino. Si bien el derecho a voto no se consigue hasta 1949, esta petición evidencia que la organización femenina de entonces está cuestionando el sexismo imperante en la configuración de la nación. El cual, por un lado, las necesita para inculcar el amor a la patria en los hijos pero que por otro, las concibe como ciudadanas de segunda categoría.

Una intelectualidad femenina de vanguardia y las fracturas del sistema patriarcal

El creciente acceso educativo y nuevas oportunidades laborales, principalmente ligadas a la enseñanza gracias a la apertura de la Escuela Normal en 1914, lleva a un grupo cada vez mayor de mujeres de principios de siglo a un constante cuestionamiento del orden social imperante. Si, por un lado, las mujeres se saben madres y formadoras de buenos ciudadanos, por otro, de forma gradual, reconocen que esa nación las marginaliza al tiempo que las utiliza para reproducir un discurso nacional. A este respecto, la especialista en temas de género y literatura costarricense Ruth Cubillo realizó en 2011 un recorrido por el pensamiento de diversas ensayistas de la primera mitad del siglo XX en el que detecta una crítica, en diferentes grados, al sistema patriarcal costarricense. A este grupo de escritoras Cubillo las denomina *intelectualidad femenina de vanguardia*, compuesta por Carmen Lyra, Ángela Acuña, Emma Gamboa, Luisa González, Eunice Odio, Emilia Prieto y Yolanda Oreamuno. La mayoría de mujeres de la intelectualidad femenina de vanguardia compartía su bagaje en el magisterio educativo y la adhesión a los ideales comunistas⁴, pero que en todo caso siempre en función de una defensa por la emancipación femenina. Cinco de las ocho intelectuales, señala Cubillo, provenían de familias de clase baja, de

⁴ Una de las mujeres de la intelectualidad, Carmen Lyra, fue fundadora del Partido Comunista Costarricense (que se transforma en 1931 en el Partido Vanguardia Popular). Luisa González, Lilia Ramos y Emilia Prieto militaron en el partido. (Cubillo 10)

modo que la oportunidad de ser maestra constituía una forma de ascenso social⁵. No obstante, ese ascenso no se percibía como una afrenta tan peligrosa al orden patriarcal.

La intelectualidad femenina de vanguardia, sobre todo autoras como Carmen Lyra⁶ o Luisa González, supo ver en la educación la herramienta óptima para generar un cambio social que resultó siempre conllevaría que ellas pagaran un alto precio. Ambas, de hecho, fueron sustituidas de sus respectivos cargos como maestras en un enfrentamiento contra mundo intolerante masculino. Sin embargo, estas medidas represivas no lograron silenciar su crítica a la desigualdad laboral entre hombres y mujeres. Así pues, Luisa González en 1952 desde el partido comunista *Vanguardia Popular*, propone “una serie de acciones concretas (...) [para] mejorar la vida de las mujeres trabajadoras” (88). Emilia Prieto, por su parte, militante de izquierda y movimientos de mujeres como Lyra y González, criticó la desigualdad social provocada por la creciente burguesía nacional. Subrayó con ahínco la “situación desventajosa de la mujer en la sociedad patriarcal” así como “las injusticias de orden económico y social que afectan a ciertos estratos” (107). Emma Gamboa, maestra también, luchó por mejorar la educación femenina desde la trinchera de independencia política, sin adscripción a un partido determinado. Su visión para mejorar las condiciones sociales para la mujer a través de la educación se diferencia de Emilia Prieto por su firme creencia en esta libertad política (10). Por su parte, Ángela Acuña, también se interesó por el tema político y, sobre todo, por la obtención de voto femenino. El feminismo conservador que se aprecia en sus ensayos revela una reivindicación liberal de algunos aspectos de la vida de la mujer, pero al mismo tiempo la permanencia de otros, hoy considerados tradicionales. Por ejemplo,

⁵ A pesar de la mejora que supuso para las mujeres, poder dedicarse a la enseñanza y generar sus propios ingresos, también es cierto que en diversas ocasiones los maestros solicitaron al Ministerio de Educación un alza de salario argumentando su superioridad masculina. Situación que no se llega a concretar.

⁶ Destacada líder del partido comunista fundado en 1931. Lyra al igual que la intelectual peruana Magda Portal expresa sus reservas en relación al voto femenino. Ambas consideran necesario

en *El ministerio sexual* (1938), una suerte de manual de conductas modélicas para las mujeres (48), se reproduce una visión tradicional de la división de la esfera “femenina” y “masculina” pero, al mismo tiempo, la voz de la autora sobresale en su lucha por la inclusión de la mujer a la vida profesional, abogando por una mayor igualdad para las mujeres en cuanto a la profesionalización.

La última de las mujeres que integran la intelectualidad femenina de vanguardia es Yolanda Oreamuno. Los trabajos de Oreamuno muestran ansiedades relacionadas con la otredad y las condiciones de la mujer dentro de la sociedad. Partiendo de Sigmund Freud en *El malestar en la cultura* (1930) Cubillo destaca que los relatos de Oreamuno evidencian uno de los grandes temores de los humanos en sociedad: la relación con el “otro”. En varios de sus ensayos se evidencia esa incapacidad para relacionarse con él (el indígena, el afrodescendiente y el campesino). La forma en la que se plasma verbalmente esa incapacidad la condena a un círculo de prejuicios racistas y clasistas normalizados en la época en la que escribe (Cubillo 2011, Jorge Ramírez y Silvia Solano 2016).

Sin embargo, en el ensayo “Medios que Ud. Sugiere para liberar a la mujer de la frivolidad ambiente” (1938)⁷, Oreamuno se desprende del temor “al otro” y asume ese conglomerado denominado “mujer” para identificarse con él. Propone que la forma de liberarla de la frivolidad ambiente⁸ está en el trabajo conjunto de la familia y las instituciones educativas (Cubillo 147). Según la escritora, estas instancias deben fomentar la independencia de las mujeres como seres libres de la dependencia de los padres y futuro esposo; es decir, promover su individualidad.

⁷ En 1938 el Colegio de Señoritas convoca a un certamen literario con motivo de cincuentenario de la fundación. El tema del concurso era “Medios que Ud. sugiere al Colegio para liberar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente”. Si bien Oreamuno quien participaba en calidad de ex alumna, no consigue el primer lugar, años más tarde lo publica en la afamada revista literaria *El Repertorio Americano* dirigida por el escritor e intelectual García Monge.

⁸ Según el Colegio Superior de Señoritas la *frivolidad ambiente* corresponde al relajamiento de la mujer costarricense por su rol social que debía cumplir la mujer. Es decir, el de esposa y madre.

Oreamuno subraya que “la muchacha se ha acostumbrado a que dicha persona piense por ella, a que la vida no sea más que realidad para el padre” (327). Por lo tanto, hasta que la mujer no sea capaz de pensar por sí misma no será capaz de liberarse de esa frivolidad ambiente que se le achaca.

La escritora indaga en la función educativa que fomenta la dependencia femenina a las figuras masculinas. Siempre en el mismo relato, se pregunta “¿se educa a nuestras muchachas para que sean buenas señoras de casa, correctas esposas y fuertes madres, o se las educa para que tomen una activa parte en el conjunto, dentro y fuera del colegio? (11). Yolanda reconoce que la educación de la mujer de entonces había sido incapaz de romper la brecha entre ambos sexos biológicos. A pesar del acceso educativo, las mujeres seguían siendo educadas para desempeñarse como buenas madres y esposas pero no para incorporarse a la vida pública y asumir un rol activo, de allí la frivolidad ambiente.

La reivindicación femenina que se plantea en el relato es el gran tema que retoma en la novela *La Ruta de su Evasión* años más tarde. En esta obra, uno de los personajes, Teresa, encarna ese modelo de mujer supeditada a los deseos de la madre y luego a Vasco, su esposo. La desgracia de Teresa es su incapacidad de “revelarse” y expresar su opinión en su matrimonio. Es decir, la aceptación del patriarcalismo a toda costa, incluso de su propia vida. El trabajo literario de representar ese silencio femenino, fomentado desde la educación como destaca en el relato, se rompe en el momento que Aurora entiende que amó un muerto y comienza un nuevo despertar donde su voz y opinión son el norte de su vida.

La Ruta de su Evasión a lo largo de los siglos XX-XXI

Diversas aproximaciones (filológicas) a la novela *La Ruta de su Evasión* (1948) de Yolanda Oreamuno

Tras ganar en Guatemala el *Premio Centroamericano 15 de septiembre* con la novela *La Ruta de su Evasión*⁹ (1948), la obra de Yolanda Oreamuno (1916-1956) se extiende con la publicación en Costa Rica de varios ensayos, cuentos y relatos, así como una selección de capítulos en *A lo largo del corto camino* (1961) a cargo de la Editorial Costa Rica. Es a partir de este momento que la crítica literaria costarricense e internacional, esporádicamente, vuelve la mirada a la obra de Oreamuno y la analiza desde una multiplicidad de ángulos.

Como sostiene el profesor e investigador de literatura centroamericana Wener Mackenbach en su artículo “YO o las trampas de la biografía” (2007), la obra de Oreamuno, incluida su única novela *La Ruta de su Evasión*, ha tenido varias lecturas¹⁰. La primera de ellas está marcada por un profundo *fundacionalismo*¹¹, en tanto que es iniciadora de una narrativa contemporánea que explora “horizontes temáticos, espacios narrativos y procedimientos constructivos” (cit. en Robles 49). Esta lectura subraya la correspondencia temática de la novela con la *generación del cuarenta*, que se caracterizó por la representación de una realidad alejada del “viejo idilio rural de la Costa Rica de antaño” (Ovares et al 317). Disiente del discurso costumbrista y regionalista, la generación del 40, y la propia Oreamuno, mostraba en cambio una Costa Rica convulsa

[ya] sea a través de la temática social en general, sea a través de la inclusión del Caribe en la literatura costarricense [...] Yolanda Oreamuno lo hizo a través de su

⁹ La primera edición de *La Ruta* aparece en 1950 bajo el auspicio del Ministerio de Educación de Guatemala, país en el que gana el premio literario (Picado 1979). Con respecto a la recepción de la novela en Costa Rica parece que pasa desapercibida. Como destaca Vallbona solo se encuentran registros de una nota del periódica *La Nación* en la que se felicita a la escritora por el premio obtenido en el país vecino (15).

¹⁰ La propuesta de lectura de Mackenbach (*geografía literaria*) se recoge al final de esta sección.

¹¹ El criterio “generacionalista” lo comparten muchos de los críticos, por ejemplo véase Yvonne Robles 1988 48, Urbano 53-5, Ovares et al. 1993, Rojas y Ovares 1995 127, 140-2. (Mackenbach 13)

⁵ Véase sobre todo Ovares et al. 1993, Rojas y Ovares 1995. (Mackenbach 13)

inmersión en los mundos interiores hasta ese momento desconocidos, descubriendo así la otra Costa Rica en la psique de sus personajes (Mackenbach 13)

En este mundo intimista se denuncia la violencia de género como “problema social”, lo cual constituye una novedad al compararse con el resto de la narrativa contemporánea. Para entonces esta era entendida como parte del mundo de lo privado, o solamente en el marco de conflicto de clases¹² (Ovares et al 323). La novela, no obstante, desvela “la dimensión social” de la violencia de género “en el hecho de que esta se repite en generaciones de hombres contra generaciones de mujeres” (323). Asimismo, *La Ruta* comparte con la *generación del cuarenta*, la “orientación didáctica [...] que insiste en la repetición de situaciones que ejemplifican una tesis, en este caso, la del dominio injusto del hombre sobre la mujer” (322).

La segunda lectura apunta a su carácter *personalista*¹³, que se concentra en el papel “estructurante de los personajes de la novela” (14) y, asimismo, en su faceta *temática*¹⁴. Dentro de esta última destaca el análisis de los principales temas de la novela “en relación a otras publicaciones de la autora, otorgando especial énfasis a la problemática de las relaciones hombre-mujer y la sexualidad”. Una tercera aproximación ha sido la *compararista*¹⁵, que se ha basado en el estudio del monólogo, así como de las influencias de la autora o sus “grandes maestros”: Marcel

¹² La *generación del cuarenta* no llega a problematizar y trabajar la violencia de género como problema social “En la narrativa de la época, la alusión a la violencia física contra la mujer generalmente se enfocó dentro del contexto patrón-empleado, mientras que la dimensión familiar y la violencia mental se percibían raramente”(Ovares et al 323)

¹³ El pionero trabajo de Manuel Picado (1979) sienta las bases temáticas de aproximación de la novela. La muerte como camino de liberación, las tensiones del binomio hombre mujer insostenibles en la lógica del texto, la doble determinación de los personajes por su condición biológica de mujer u hombre, así como la determinación impuesta por la voz del narrador en la vida de los personajes, son los temas centrales según Picado (81-97). Emilia Macaya (1997) siguiendo a Ovares et al (1993) se concentra en el tratamiento de la *violencia doméstica* como una denuncia social innovadora para la época (Mackenbach 2004)

¹⁴ Al respecto véase el análisis Picado Gómez 33-7, 81-97; Macaya (1997) 183-130, 135-82; Vallbona, 61-73, 77-82. (Mackenbach 14)

¹⁵ Al respecto véase Victoria Urbano 176-85, Rima de Valbona 25-27. (Mackenbach 14)

Proust, Thomas Mann o William Faulkner. Esta perspectiva interpreta la novela de Oreamuno como una “adaptación tropical” de la modernidad literaria de entonces (14).¹⁶

Aunada a las facetas anteriores, se observa una cuarta lectura de corte *feminista* y de género. Este rasgo hace de ella, como señala Mackenbach, una novela “adelantad[a] a la época” (cit. en Ulloa 1962). En esta misma línea, en su trabajo comparativo entre la novela y Virginia Woolf, “Inner and Outer World in *To the Lighthouse* and *La ruta de su evasión*”(1980) Arce destaca que

They represent the new age of feminine consciousness and incarnate this struggle by women to reach a world of their own, to develop their creative powers and assert themselves as independent spirits. These two women writers stand for a feminist position. They are in the vanguard of the true feminist movement. (cit. en Mackenbach 2007 14)

Esta lectura feminista de la novela ha generado opiniones divergentes. Mientras unas ven en la novela un discurso retador al orden patriarcal, otras, por el contrario, reconocen un incipiente feminismo que reta el patriarcalismo, pero no se desprende del todo de él. María Arillaga, por ejemplo, propone que en el texto aparecen “*inicios*” o “*atisbos*” de feminismo, pues en el análisis de los personajes y a partir del binomio masculino-femenino, se hace evidente que la construcción de las mujeres se inscribe dentro del discurso patriarcal (54) No obstante, esa construcción se realiza desde la resistencia o consciencia de la condición desfavorecida de los personajes femeninos. A este respecto, sostiene Jeana Paul-Ureña que la novela retrata la “injusta situación de la mujer” (425). En la novela, es a partir de los recuerdos de Teresa donde ella reconoce su

¹⁶ Al respecto cabe destacar el estudio de Rima de Vallbona que señala el manejo de la narración en un tempo lento típico en la narrativa de Proust y Oreamuno (194)

desamor consciente, pero también la prueba de su odio, que es al mismo tiempo “indicio de rebeldía incipiente” (Arillaga 51). Asimismo, la “falsa” liberación del personaje de Aurora como consecuencia del suicidio de Gabriel permite ver la permanencia del orden patriarcal: “el valor de este acto se falsea como parte de la ideología conservadora que permea el texto [...] evade que las personas se responsabilicen de sus propios actos y de sus vidas” (50). Aunque este feminismo incipiente debe leerse, según Arillaga, como búsqueda por la liberación de las mujeres subyugadas ha de reconocerse que, al menos en la novela, estas no articulan un discurso emancipador que les confiera autonomía con respecto a los personajes masculinos.

Frente a la lectura de María Arillaga, Ileana Rodríguez propone *La Ruta* como la primera novela feminista centroamericana en el contexto del siglo XX (105). A partir del análisis de la triada de parejas (Vasco-Teresa, Gabriel-Elena, Gabriel-Aurora) esta autora señala cómo cada personaje femenino reproduce uno de los tres roles de la mujer en Occidente: “the feminine mystique of charity, sacrifice and self denial, and madness”¹⁷ (106). Estas categorías la llevan a concluir “the absurdity of definitions of gender and some of the contradictions of its construction” (114). Asimismo, le permite mostrar cómo la novela se aleja de la literatura de los guerrilleros centroamericanos en donde la visión del género femenino era asociada a lo emotivo-débil:

Unlike the guerrillero text that reproduces the ideologies of Romanticism, women's literature takes issue with it and grudgingly takes it to task. With a heaviness of heart and terrible agonies of mind, they decide to cut off access, and no entreaty can prevail. The implosion of gender relations is based on a logic of confrontations and limits in which, by using like premises, patriarchy is put down. (114)

¹⁷ Los tres modelos-roles de mujer se basan en el trabajo De Laurentis “Gramsci Notwithstanding, or, The Left Hand of History.”(89)

Esta lectura profundiza además en el carácter subversivo de la así llamada “tesis de superioridad masculina” que profesa Aurora. Esta creencia nace cuando siendo niña una noche descubre a sus padres teniendo relaciones sexuales. Al ver la actitud tranquila y cariñosa del padre para con ella y la mirada rencorosa de su madre, resuelve que los hombres son superiores. Sin embargo, pese a la aparente subordinación que implica la teoría de superioridad masculina, Rodríguez afirma que cuando Aurora pone a prueba a Gabriel mediante la “prueba de Judas”¹⁸ para que demuestre su superioridad, logra liberarse gracias al debilitamiento-locura de Gabriel, que contradice la superioridad atribuida.

Otras interpretaciones de la novela han venido de la mano de estudiosas y escritoras como Emilia Macaya. A la luz de *lo semiótico materno* de Julia Kristeva (1981), Macaya ha propuesto un análisis subrayando la “escritura femenina” como marca reconocible dentro de la narrativa de Oreamuno. Lo semiótico materno se constituye así dentro de la novela como todo aquello relacionado al “ritmo interno asociado a la mujer, el cual se superpone al lenguaje patriarcal de la lógica sintáctica para así fracturarlo y permitir en ello un discurso distinto” (*Cuando estalla* 136). En la novela, este discurso se expresa a través del monólogo interior de Teresa, que no puede ser “oído” por los personajes y se convierte en un acto de silencio ante el mundo que le rodea:

En ese silencio [desde el que] es posible captar, entonces, la diferencia entre un afuera cargado de frustraciones familiares-acarreadas por el dominio tiránico del marido- y el universo interior, el cual se yergue como poder concreto, a modo de conspiración silenciosas y catarsis liberadora. (136)

Macaya ha concluido así que el silencio de las mujeres de la novela, sobre todo de Teresa y Aurora, es una forma de resistencia, y no un signo de sumisión de *mujer ángel del hogar*. Esos ejemplos

¹⁸ La “Prueba de Judas”.

de resistencia han de sumarse a otros ejemplos de empoderamiento femenino a través del monólogo interior. Estos logran retar el sistema patriarcal construido en la novela. Otros actos de resistencia femenina se observan en la decisión de la autora de recurrir a la *inversión situacional* del modelo de novela de formación. *La ruta*, que inicia como una novela clásica de formación del “macho patriarcal” (Gabriel en busca de Vasco en el prostíbulo), concluye como una “experiencia degradada y fallida” del hombre (*Espíritu* 87). Por el contrario, el personaje femenino es quien consigue su autónoma afirmación como individuo. Además, Macaya, como lo hiciera Ileana Rodríguez propone que la liberación femenina, se consigue plenamente cuando Aurora al “descubrir” el engaño ideológico patriarcal de la supuesta “‘sublimidad’ del hombre” (*Cuando estalla* 137).¹⁹

Dentro de la recepción feminista de la novela hay que destacar también el aporte de Maribel Crespo Gutiérrez en su estudio sobre los personajes femeninos de *La Ruta* y *Manglar* (1947), así como sobre la reproducción de los modelos tradicionales de mujer. Frente a los estudios anteriormente discutidos, Crespo Gutiérrez se centra en el análisis de Aurora, personaje que reproduce la “pasividad” femenina, en contraposición a la fuerza masculina, quedado con ello reducida a “mujer confinada a la esfera doméstica” (127). Esta idea se aprecia en su abandono de los estudios para ser la “querida” de Gabriel, su amado sublime (120-1). Igualmente, Aurora reproduce los estereotipos femeninos de irracionalidad, fragilidad, así como las ideas de “objeto sexual” y “mujer ángel del hogar”. Como lo hiciera Macaya, Crespo Gutiérrez refuerza la tesis

¹⁹ Tanto Ileana Rodríguez como Macaya no llegan a profundizar en la estrategia narrativa con la que se produce la tesis de sublimidad masculina. Es decir, no analizan que tal concepto o idea se da en el plano de las explicaciones del narrador, el cual con el fin de aclarar la subordinación y entrega desmedida de Aurora recurre a tal idea. Además, cabe agregar el tono despectivo con el que el narrador se aleja del pensamiento de Aurora “Cada individuo masculino, en la medida de sus posibilidades, se aproxima a ese galardón divino o se aleja de él denigrando con ello su propia calidad. Desde luego que este era el pensamiento de Aurora, no asumimos responsabilidad por él. La forma elegante, redonda, llena y satisfactoria de los silencios de Gabriel, así como también la observación desde niña de ciertos pequeños detalles, la habían hecho formar ese concepto humildísimo de superioridad masculina” (Oreamuno, 3616-3620).

según la cual, al tiempo que reproducen el discurso patriarcal apropiándose de los estereotipos de género, los personajes femeninos de *La ruta* “crea[n] voces que contribuy[e]n en la erradicación de los mismos”(129), ya que los estereotipos se presentan como una “deformación” a la identidad autónoma de las mujeres.

La novela ha sido leída también desde el ámbito de la psicología. En esta vertiente cabe mencionar el trabajo de Rebeca Quirós Bonilla. Siguiendo la lectura biografista antes propuesta, Quirós Bonilla observa el proceso de individualización de “la mujer histórica” a la luz de las teorías del arquetípico de Carl Jung (1995). Para ello se sirve de los arquetipos Ego, Persona, Sombra Animus y Sí Mismo para designar a Gabriel, Teresa-Cristina, Elena, personajes masculinos y Aurora, respectivamente. La autora propone que las batallas libradas entre los arquetipos representan la búsqueda de la mujer contemporánea por encontrar su propia identidad. Desde esta perspectiva, la novela se rebelaría contra la visión estereotipada de la mujer “simple y tonta” representada por la vertiente arquetípica: Aurora (71).

Finalmente, la metaforización del espacio de la novela también ha constituido otra vertiente de interpretación crítica a cargo de Werner Mackenbach y Carolina Sanabria. Desprendiéndose de “las trampas de la biografía y biografismo”(16) Mackenbach aboga por futuros análisis que atiendan a la *geografía literaria*. Su propuesta analiza la representación de los espacios físicos, la semantización de dichos espacios, el texto como espacio y el espacio literario entre autora, obra y lectores (16). Dicho abordaje le ha permitido entrever el cuestionamiento de Oreamuno al proyecto nacional costarricense basado en la idea de una familia armoniosa de corte “patriarcal-rural” recreada literariamente en el calor de “lo casero²⁰”, pero que realmente se sostiene gracias a la

²⁰ Por ejemplo, el relato “La propia” comentado en el apartado anterior, recrea esa imagen de la Costa Rica idílica en donde la familia vive feliz en la casa y bajo las normas del padre, Julian Oconitillo.

“supresión y humillación de la otredad femenina” (17) Por su parte, Carolina Sanabria se acerca a la construcción del espacio y subraya que, a través del discurso de lo femenino, antirrealista y antirreferencial, se evidencia la condición de la casa como “espacio asfixiante que hace de los miembros de la familia seres extraños” y auténtica “instancia de represión”. Es, por tanto, el espacio de lo reprimido y *unheimlich*, tal y como lo pensó Freud en 1912 (119).

Una aproximación-interpretación musical: La Ruta en versión ópera

Tras la publicación de *A lo largo del corto camino* (1961), *La Ruta* ha sido transitada por diversos enfoques teóricos. En todos, y de manera palpable, transluce como tema central el cuestionamiento de la construcción social del *ser mujer* y la violencia de la que esta es víctima. Estas aproximaciones no solo reflejan el tema más relevante de *La Ruta*, sino un problema que sigue afectando al contexto actual costarricense²¹. Esta situación cada vez más alarmante, entre otras razones, es lo que motiva la recuperación y reinterpretación de la novela, en estos primeros años del siglo XXI en formato de ópera latinoamericana. La Asociación Cultural para las Artes Escénicas *Abya Yala*, a cargo de Roxana Ávila, y el compositor musical Carlos Castro, desde del teatro y la música, han emprendido un proyecto artístico que tiene como finalidad no sólo explorar el material literario costarricense a nivel musical, sino reaccionar ante la violencia de género. Se trata de una aproximación al mismo problema social que Yolanda Oreamuno ya había comenzado a resistir desde la literatura a mediados del siglo XX

²¹ Si bien no es el tema central de este trabajo, a manera de ejemplo cabe destacar que a nivel país, según la Corte Suprema de Justicia, Secretaría General entre el 2013-2017 del total de homicidios reportados a las autoridades policiales, el 44.8% corresponde a feminicidios. (Chacón Monge 6). Así mismo, para el 2017 según datos del Subproceso de Estadísticas y conocidas por la Sub-Comisión Interinstitucional de Prevención de Femicidios, hubo 26 feminicidios de un total de 58 homicidios contra mujeres. En otras palabras, un poco más de dos feminicidios por mes. (6)

En los siguientes se apartados un análisis²² de los cambios formales de la adaptación de la novela a formato ópera y seguidamente se discute cómo se incorporan diversos ritmos latinoamericana como la salsa, el son guaracha, el vals criollo, el bossa nova, el tambito el tango y el bolero en tanto estrategia de resistencia.

De la novela al escenario: la ópera

El análisis de una ópera como la *Ruta de su Evasión* requiere volver la mirada a la novela en la cual está basada, pues es este primer texto el que plantea los sentidos que la ópera mantiene o reinterpreta a partir de componentes como el libreto, la música y la escenografía a la luz del siglo XXI. Por ello, el concepto de *intertextualidad* resulta conveniente en este análisis ya que ayuda a entender que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva³).²³ Esta transferencia de significados no invariables que se ha dado en llamar “intertextualidad” ha permitido complejizar lo que hasta el momento se entendía como simple *influencia*²⁴ de obras. Los textos incorporan otros textos y, por ende, se debilita la noción de originalidad, así como de escritor en tanto que ente creador y dueño absoluto de su obra.

Diversos autores como Roland Barthes (1970) y Tzvetan Todorov (1981), entre otros, ha teorizado la cuestión de la intertextualidad y su manifestación en la literatura. Sin embargo, es la propuesta clásica de Gérard Genette (1989)²⁵ la que mejor se ajusta al tipo de análisis con el que

²² Debido a la novedad de la ópera, actualmente no existen análisis o artículos especializados sobre la misma. Por el momento los comentarios sobre la ópera aparecen en el periódico costarricense *La Nación*. Por ejemplo, el 3 de abril del 2017. En este se destacan aspectos generales como la partitura, la actuación y las voces, así como la evasión institucional de la Compañía Lírica Nacional (“Crítica de ópera: Evasiones y evasores”)

²³ En este trabajo, Julia Kristeva reseña dos obras de Mijail Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski, (1963), y La obra de Rabelais(1965). En este trabajo se ha consultado la traducción al español de Desiderio Navarro (1997)

²⁴ Al respecto Véanse el trabajo de George Steiner (1991).

²⁵ Este trabajo cita la versión en español.

esta tesis busca aproximarse a la adaptación de la novela en un discurso operístico. Según el crítico francés, existen cinco tipos de relaciones transtextuales que aparecen en la literatura y que conectan a un texto con otro. La primera de esta lista es la *intertextualidad*, que toma de Julia Kristeva para definirla de forma más restringida, limitándola a “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). A esta relación Genette suma otras relaciones transtextuales como el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad.

Según la taxonomía de Genette, la hipertextualidad es “toda relación que un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) que se injerta de una manera que no es el comentario” La conexión entre ambos textos puede explicarse según “el funcionamiento sociopolítico del hipertexto” (42), es decir, un régimen lúdico, satírico o serio mediante el que el hipotexto se “transforma” en hipertexto. Para Genette, el régimen de trasposición lúdico es aquel en el que esa transformación produce un “ejercicio ameno o puro divertimento sin intención burlona o agresiva” en relación al hipotexto. Lo contrario ocurre con el régimen satírico, que sí implica una burla hacia el hipotexto (40-1). El régimen serio, por su parte, mantiene una relación *referencial* con el hipotexto. En la *Ruta de la evasión* se observa un régimen de trasposición “seria”. El cuadro que se incluye a continuación ilustra la teoría de Genette.

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

relación \ régimen	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA <i>(Chapelain décollé)</i>	TRAVESTIMIENTO <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPOSICIÓN <i>(Doctor Fausto)</i>
imitación	PASTICHE <i>(L'Affaire Lemoine)</i>	IMITACIÓN SATÍRICA [charge] <i>(A la manière de...)</i>	IMITACIÓN SERIA [forgerie] <i>(La Continuation de Homère)</i>

Toda transformación de hipotextos en hipertextos viene determinada por una multiplicidad de condicionamientos, entre los que se encuentran aspectos legales. En el caso de la adaptación operística de *La ruta de la evasión*, los condicionamientos legales con los que su directora, Roxana Ávila, adquiere los derechos de autor de la novela no permitieron alterar el hipotexto, algo que explica la trasposición seria que se aprecia en el hipertexto. Si bien en la ópera no se producen modificaciones en los diálogos, sí se observan elementos añadidos como la música y la puesta en escena. A este tipo de modificación que afecta “a la forma de representación característica del hipotexto” (336) denomina Genette como *transmodalización*. Esta transmodalización es, concretamente, *intermodal*, dado que implica un cambio de modo narrativo a otro dramático. También es denominada *dramatización*.

La dramatización del hipotexto narrativo se organiza en tres grandes modificaciones necesarias para trasladarlo al escenario. Estas modificaciones se refieren a la temporalidad del relato, al modo de regulación de la información narrativa y a la elección de la instancia narrativa. La primera, como se verá en el análisis de la ópera, consiste en la alteración del orden y sucesión de hechos ocurridos en el relato, o, en ocasiones, la eliminación de hechos, si la dramatización lo

requiere (357). Una de las consecuencias más evidentes de la dramatización en relación al orden temporal del relato es “la necesidad de abreviar la duración de la acción para acercarla lo más posible a la representación” (357). La segunda se relaciona con el modo en el que transita o se presenta la información del hipotexto en el escenario. Por último, la modificación más relevante en la ópera afecta al narrador del hipotexto, que se elimina en la puesta en escena. Estas tres modalidades de dramatización se dan en la puesta en escena de la novela de Oreamuno. A continuación, se discuten estas modificaciones destacando los ejemplos que deriven en cambios que aporten nuevos significados al hipertexto.

Primera modalidad: temporalidad del relato

En el paso del hipotexto narrativo al libreto se observa la eliminación de secciones del primero. Tal procedimiento, necesario y deseable, por la extensión de la novela²⁶, se traduce en el privilegio de escenas que evidencian espacios de tensión entre las mujeres y sus compañeros. Como consecuencia, se disminuyen los espacios de hermandad y apoyo entre los personajes femeninos, aumentando así el dramatismo femenino en escena. En relación al cambio anterior, el hipertexto operístico también muestra en escena la incapacidad femenina para perturbar el poder de Vasco.

A este respecto cabe destacar la reducción del capítulo 11 trasladado a la escena 9, que prescinde del encuentro entre Cristina y Teresa. En el hipotexto ambas se acompañan en el dolor del silencio impuesto por sus parejas: “No es raro verlas juntas. Se acompañan porque ambas tienen mucho que callar. Cristina ha resultado una buena enfermera para Teresa” (1892-1893). En el hipertexto, no obstante, no vemos esta solidaridad mutua. La ópera opta por presentar a las mujeres

²⁶ La novela tiene 23 capítulos que se condensan en 18 escenas, de las 394 páginas del libro se modifica a 63 páginas de libreto.

solas, o bien con sus parejas, pero no en un espacio de sororidad que las hace más fuertes. Esta escena solamente recupera del capítulo la agresividad física de Vasco, que obliga a beber vino a su esposa embarazada ante la presencia de un Esteban empático hacia “lo femenino”.

Del mismo modo que se deja de lado los encuentros entre Cristina y Teresa, el hipertexto limita las escenas entre Aurora y la madre agónica. En este sentido, cabe destacar la escena 2, tomada del capítulo 2, en la que Teresa moribunda piensa en la casa de sus sueños que nunca tuvo y en la importancia de un hombre sostén de la familia y de su estabilidad. Esta escena de la novela, que representa una huida al pasado, muestra a Aurora sentada al lado de Teresa y cuidándola. Ambas comparten el espacio del cuarto físico y un mismo nivel emocional; es decir, una agoniza y la otra llora al verla dejar la vida poco a poco. Desde el inicio, la novela construye a ambos personajes femeninos de manera asociativa, al tiempo que se igualan y complementan. A diferencia del hipotexto, Teresa aparece colocada en el centro del escenario, en una cama de sábanas blancas que contrasta con la falta de iluminación y penumbra. Sin la presencia de Aurora, Teresa recuerda en escena, tanto la casa de sus sueños, como el desamor consciente que siente hacia Vasco tras la violación (capítulo 4). La necesidad técnica de abreviar el relato para reinterpretar el texto narrativo a nivel dramático hace que la ópera prescinda de Aurora, y que la cama en alto, focalizada en el escenario, sea solo ocupada, primero por una agónica Teresa, y más tarde por Vasco. La cama, tanto en el hipotexto como en el hipertexto, es el único espacio donde Teresa logra expresarse (en forma de monólogo interior). Al prescindir de Aurora en esta escena, la ópera se concentra en el sufrimiento de Teresa y la desliga del sentimiento de hermandad que se va fraguando entre ellas en el desarrollo de la novela, de tal suerte que, como señala Genette, la necesidad formal de acortar el texto deviene en una modificación temática (357).

Las escenas 15 y 15.1 que se corresponden al capítulo 18, evidencian un tipo de modificación distinta. La escena 15 muestra la única vez en la que Teresa y Aurora aparecen juntas, sin embargo, se elimina de ella la conversación entre ambas mujeres. En el hipotexto, ambas tejen mientras Teresa advierte a Aurora del daño que le procura seguir visitando la casa y sufriendo el desamor de Gabriel. Pese a las advertencias con las que Teresa intenta convencer a la joven del doloroso camino que le espera, sus palabras no surten efecto en Aurora. La madre agónica concluye así: “Tendrás que aprenderlo de tu propia experiencia. Como yo lo aprendí, aunque demasiado tarde. Te deseo que no sea para ti también demasiado tarde” (3412). Este episodio dentro de la novela es clave para asociar la vida de fracasos de Teresa a un futuro que se advierte similar en el personaje de Aurora. Esta suerte de premonición se cumple cuando Aurora decide irse a vivir con Gabriel y se convierte, como Teresa, en víctima de violencia física y psicológica. En el hipertexto, sin embargo, la escena muestra a las dos mujeres tejiendo en silencio. De esta manera, la puesta en escena elimina una de las pocas ocasiones en que Teresa se comunica con otra habitante de la casa para prevenirla y se escucha su voz generando de este modo breves espacios de hermandad.

Por otra parte, el hipertexto también presenta cambios en relación a la imposibilidad de perturbar el poder de Vasco, algo que sí sucede en el hipotexto. En el capítulo 23 las vecinas acceden al espacio de poder de Vasco, la casa de los Mendoza, tras enterarse de la agonía de Teresa. Sin pedir permiso, tanto la señora González como más tarde otras vecinas retan el orden impuesto por Vasco al negarse a recibir órdenes suyas y autodenominarse “encargadas” de la moribunda. Estas mujeres resisten el poder de Vasco desde los dominios de la casa disponiendo de las sesiones de café y dándole órdenes a la empleada Juliana. En boca del narrador del hipotexto se lee: “Don Vasco [renuncia] por primera vez en su vida a hacer valer su autoridad” (4637) y deja

a las mujeres transitar por la casa. A nivel argumental, la intromisión de las vecinas debe entenderse como la antesala de la liberación de Aurora, que al constatar la muerte de Gabriel también tomará las riendas de su casa: “Aurora pensó en la escoba, dispuesta a barrer. Abrió todas las ventanas de la casa para que entraran la luz y el sol; acomodó un poco los muebles; arregló prolijamente su peinado” (4836-4837). Por el contrario, en las escenas 18 a la que corresponde el capítulo comentado, Vasco nunca pierde el control de la casa, como se observa en la visita que Aurora y Juliana hacen a una Teresa ya muerta, en esta escena Vasco lee el periódico sin inmutarse.

Segunda modalidad: presentación de la información

Todo cambio temporal resultante de adaptaciones de hipotextos se realiza gracias a la traslación de lo que Genette ha acuñando como “pausa descriptiva” y “flexibilidad temporal” del hipotexto (358). “La pausa descriptiva” se refiere a la presentación visual de lo que en el hipotexto se describe. Por ejemplo, el juego de luces en la escena 1 simula la narración de la ciudad nocturna por la que transita Gabriel en el taxi. La flexibilidad temporal, no obstante, se relaciona con el salto del presente al mundo de los recuerdos. La ópera muestra esta idea en torno al personaje de Teresa y a estrategias como palabras proyectadas y los bailarines. Con ello se busca emular el tiempo del hipotexto. En otros casos, apunta Genette, “[se] recurre [...] a relatos de exposición o de simultaneidad” (358) para llevar a cabo esta traslación temporal. Un ejemplo se observa en la escena 10 de la ópera. En ella se reproduce un recuerdo donde Gabriel habla con Elena; en formato de diálogo simultáneo, y desde el presente, Aurora interrumpe el sueño para preguntarle ¿en qué piensas? (3:26). La puesta en escena simultánea de Elena en contra posición a Aurora aumenta la diferencia entre personajes, la primera aparece hipersensualizada mientras que Aurora dibuja en un cuaderno, emulando más una actitud infantil.

La estrategia más usada en la ópera para emular la flexibilidad temporal es el uso de palabras proyectadas. En *La Ruta de la evasión*, estas vueltas al pasado suelen darse casi exclusivamente en torno al personaje de Teresa. Tanto en el hipotexto como en el escenario, es Teresa quien vive de vuelta al pasado mediante su evasión a través del recuerdo. Por el contrario, el resto de los personajes actúan siempre en el presente. En tanto que hilo central de la narración de la vida de dos generaciones de los Mendoza, una Teresa postrada en cama vuelve al pasado a través de sus memorias y produce un discurso verbal articulado. En la escena 11, por ejemplo, aparece Teresa levantándose de la cama mientras se proyecta en la parte superior del escenario “interior, cuarto de Teresa día”.

Las modificaciones que surgen de la adaptación de la novela se llevan a cabo también a través de la puesta en escena, que se caracteriza por su tendencia minimalista: bailarines cosificados y convertidos en mobiliario, unas gradas, unos pocos objetos. En el hipotexto hay un cambio constante de espacios físicos, algo que se convierte en un reto al llevarlo a cabo en escena. Por ejemplo, para reproducir tales cambios en la escena 11 se proyecta “interior, sala, flashback, noche”, al tiempo que 2 bailarines simulan ser sillas, tal y como se aprecia en la siguiente imagen



Escena 11, acto 1.²⁷

²⁷ Imagen obtenida del sitio web de Abya Yala <https://www.teatro-abyayala.org/node/202>

Los decorados físicos en escena son la cama de Teresa en alto, el cuerpo de la india, las gradas de Elena, el cuaderno, el bolso y las pastillas de Aurora, y el vaso con agua de Gabriel (escena 16). De estos cabe destacar, en primer lugar, la cama colocada en el centro del escenario, que se convierte en una suerte de metáfora del hilo conductor que es Teresa dentro de la obra. Desde la cama narra su vida y se ordenan las historias de sus hijos. Así ocurre en todo el primer y segundo acto, donde la puesta en escena juega con esta metáfora centralizadora de Teresa. Como en el hipotexto, ella nunca se levanta cuando la narración se da en presente, solamente cuando evoca su evasión y retoma sus recuerdos. En segundo lugar, las gradas de Elena simbolizan la superioridad de esta joven, como se ve en la escena 10, en la que se construye la figura de Elena en contraposición con la de Aurora. Esta superioridad también se aprecia en escenas compartidas con el personaje de Gabriel (escena 8). En ellas Elena aparece de forma muy sensualizada y en lo alto de las gradas. Visualmente, Elena está por encima de Gabriel y Aurora, iluminada con una poca luz al fondo del escenario que deja ver sus piernas desnudas y su rubio cabello mientras canta. En una escena paralela, una preocupada Aurora trata de averiguar por qué sufre Gabriel, mientras dibuja ante la indiferencia de este quien conversa con Elena en su imaginación.

El minimalismo de la puesta en escena aporta una carga de simbolismo que refuerza significados producidos por la ópera. La ubicación en alto de la cama y de las gradas, así como la presencia en ellas de personajes femeninos clave como Teresa y Elena, ha de leerse como estrategia de resistencia. El escenario al reproducir la casa de los Mendoza es el espacio donde las dinámicas de violencia patriarcal tienen lugar de modo que cuando Aurora se da cuenta que ha “amado a un muerto [Gabriel]” y se libera del amor enfermizo que la ataba a este sale del escenario hacia el público, pues allí comienza su nueva vida. Así pues, si el escenario es el espacio de violencia patriarcal el hecho de que la cama de Teresa esté en alto evidencia una intencionada estrategia para

crear un espacio de resistencia para Teresa. La cama se construye como el lugar de enunciación de Teresa. Es desde allí que ella rompe el silencio que el patriarcado le ha impuesto. En ella recuerda y es capaz de expresar y contar su vida, situación impensable en su vida de despierta. En la escena 17, al final de la ópera, postrada en la cama hace una recapitulación de su vida en la que concluye que su sueño máspreciado de construir una casa no es más que un ejercicio vacío, si se vive bajo el imperio despota de Vasco. Por primera vez en su vida consigue salirse del sistema de valores patriarcales que legitimaron su marginalidad, y se deja morir como símbolo de liberación. De igual manera, Elena en lo alto de las gradas reproduce no solo la superioridad, sino que desde allí decide no obedecer al padre y romper con el poderío de este sobre ella quien la ha enseñado a no amar. En la escena 14, Elena finalmente toma las riendas de su vida y dejando salir su propia voz acepta que está enamorada de Gabriel y simbólicamente se viste. El hecho de cubrir su cuerpo con ropa luego de que apareciera sensualizada mostrando sus piernas, puede leerse con el primer acto que hace según su propia voluntad. Abandona la imagen del mujer insensible y desinteresada a la que el padre la ha alentando, para adecuarse a un tipo de mujer menos sensual acorde con los deseos de Gabriel, de quien está enamorada. Sin embargo, pese a esto, Gabriel destruye la posibilidad de estar juntos cuando decide dejarla por celos.

Tercera modalidad: eliminación el narrador

La última de las modificaciones formales que aparecen en la ópera se corresponde con el narrador. Dentro del mundo del hipotexto de *La Ruta de la evasión*, la figura del narrador omnisciente desempeña una función determinante para el desarrollo de la historia. Este posee una fuerte injerencia en los hechos narrados, de tal modo que suele construir simbólicamente tesis que los personajes prueban con su conducta (Picado 49). En una de sus “ensayísticas” intervenciones, por

ejemplo, el narrador comenta la falsa creencia femenina de su “supuesta” inferioridad, realidad que Aurora deslegitimará después de empoderarse y desenmascarar la trampa del patriarcado (Macaya *Espíritu* 163) al final de la novela. Es en boca del narrador que Oreamuno critica el origen del sentimiento de inferioridad que reproducen y del que son víctimas las mujeres en la obra: la tesis denominada *sublimidad masculina*. Esta falsa creencia, según el narrador, motiva la infantilización, en el caso de Aurora e inferioridad en Teresa o Cristina desde la que se construyen los personajes. La tesis de sublimidad masculina se sostiene y reproduce el discurso binario de género que legitima la superioridad y madurez masculina frente a la inferioridad e infantilización femenina. Investigadores como Ileana Rodríguez y Emilia Macaya han estudiado la función del narrador dentro de este mundo de superioridad masculina, destacándolo como una estrategia textual que desestabiliza la lógica patriarcal del mundo.

Sin embargo, estas lecturas dejan de lado que la voz narrador omnisciente se caracteriza por un tono autoritario que restringe no solo el mundo narrado (probación de tesis), sino también el actuar de Aurora a quien en diversas ocasiones le reprocha su “majadería” por estar con Gabriel. Reproduciendo, entonces, una voz autoritaria que define a Aurora a partir de una actitud infantil, tal y como lo hace Gabriel en la novela. En un mundo que emula el silencio femenino, el narrador paradójicamente actúa como la voz masculina autoritaria de Vasco, Roberto o Gabriel disminuyendo la expresión de las mujeres. Como señala Ováres et al.

El hecho de que los personajes tomen la palabra con el monólogo, de que se representen múltiples conciencias- como las de Teresa, Aurora, Cristina, Gabriel y Roberto- se relativiza con la presencia de un narrador autoritario en cuanto a la imposición de una interpretación del texto. (326)

Como autoridad poseedora de la verdad, el narrador suele tomar la palabra y explicar el modo de actuar de los personajes, en especial el de Aurora.

En las adaptaciones dramáticas como en el caso de la ópera se pasa del estilo indirecto al directo, lo que implica que se ponga el diálogo en boca de los personajes. En el escenario se pierde así cualquier intento de focalización posible, “puesto que [en las adaptaciones operísticas] todos los actores están igualmente presentes y constreñidos a hablar cada uno a su turno” (Genette 359). El único punto de vista dramático es el del espectador que, no obstante, puede ser manipulado mediante juegos prescritos por el director de escena.

Como en toda adaptación operística, el narrador entonces desaparece en el hipertexto. Este cambio es clave en *La ruta de la evasión* porque se posibilita así un nuevo espacio de resistencia y le cede la voz a los personajes para expresar su de la subjetividad. Esta construcción se consigue a nivel escénico gracias a personajes como Aurora, decidida y consciente de sus actos. En ella, es el amor lo que la ata a Gabriel y la causa de su entrega. A diferencia de la novela, en la ópera desaparece la idea de *sublimidad masculina* al menos en el sentido del narrador. Lo que opera es el deseo de estar junto a Gabriel y, más tarde, la fuerza para dejar el mundo (escenario) patriarcal y rehacer su vida.

La música como nueva narradora

En *La ruta de la evasión* la eliminación del narrador se suple con la música, que funciona como un narrador literario dado que acompaña la acción y guía el mundo mostrado en el escenario. La música, en su capacidad expresiva, ilustra la historia del hipotexto suscitando una reacción emocional en el espectador. Un ejemplo claro de tal función narrativa de la música se ilustra con

la técnica el *leitmotiv*²⁸. Este recurso es ampliamente usado en la ópera, un ejemplo clásico aparece en *Tristán e Isolda*, en la que el compositor Richard Wagner hace “audible la pasión amorosa” entre los personajes sin necesidad de palabras (Tamait Sumalia 81). En el caso de *La Ruta de su Evasión* esta técnica se utiliza para recrear el amor entre Esteban y Teresa a lo largo de los dos actos. Además de la estrategia musical del *leitmotiv*, en *La Ruta* la música latinoamericana se emplea, en su mayoría para narrar el desarrollo de los personajes femeninos de Teresa, Elena, Cristina y Aurora. En este caso, la música y el diálogo se da al unísono. Para analizar la relación entre música y texto se propone una lectura a partir de la semiótica musical.

La relación de la música y texto ha sido estudiada de diversas formas. Según especialistas en semiótica musical como Juan Miguel González o José Luiz Martínez, tal relación se caracteriza por conjunción y unión de dos lenguajes diferentes que por separado son igualmente significantes. Por ejemplo, un monólogo y una canción de bolero por separado son capaces de expresar sus sentidos de manera individual. Sin embargo, cuando aparecen integrados como una sola unidad los significados de tal unión aumentan. En palabras de González, la unión entre el lenguaje musical y verbal corresponde a la *heterosemiosis*, que consiste en un proceso de “semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos, formando una unidad íntegra y coherente” (14). No obstante, la heterosemiosis favorece aproximaciones diferentes que permiten explicar los sentidos generados según la integración de los dos lenguajes: musical y textual. Un primer acercamiento consiste en asumir que el texto musical va *paralelo* al texto verbal (16) y el análisis de formas heterosemióticas, como la ópera, se da en la comprensión de la música, por un lado, y de la letra por otra. El problema de esta aproximación, no obstante, es que deja de lado la naturaleza

²⁸ El *leitmotiv* consiste en un tema musical que hace referencia a un personaje, un lugar, una emoción (como el amor entre Teresa y Esteban) u objeto. (Schweitzer 85-6)

integradora de la ópera, es decir, el espectador no puede percibir la música sin el diálogo, y menos interpretar el texto sin la emotividad que agrega la música. Teniendo lo anterior en mente, González postula:

[...] consideramos que no tiene sentido hablar de simultaneidad o paralelismo de textos cuando lo que caracteriza al texto [operístico] en cualquiera de sus manifestaciones es la tendencia a la integración unitaria de elementos de muy diversa índole con el fin de confluir en un proyecto textual global... no se trata de una asimilación de un sistema por parte de otro... o una [manifestación] sincrónica, sino de una unidad nueva, compleja y fundamentalmente distinta. (17)

Este proyecto más totalizante, como unidad nueva posee características propias con respecto al hipotexto narrativo. En el caso concreto de *La Ruta* dichas características están relacionadas al uso de los ritmos vernáculos para reconstruir y acotar un eje espaciotemporal de carácter latinoamericano, además de posibilitar espacios de resistencia y de subjetividad femenina articulados desde un lugar de enunciación femenino. A continuación se analizan las funciones integradas dentro de este nuevo universo musicotextual que representa la ópera.

La música: espacio y tiempo

Los ritmos latinoamericanos que se incorporan en la ópera tienen su origen en el final del siglo XIX e inicios del XX. Es también en esta época cuando se gesta un discurso del género femenino en paralelo al proceso de construcción de las naciones estado latinoamericanas y de la conformación de las respectivas identidades de las nacientes repúblicas. La nueva Costa Rica participa así de la llamada “domesticidad femenina”, un discurso que construyó en el cuerpo femenino una serie de expectativas y modelos de conducta en torno a la maternidad o el papel de

esposa. El surgimiento de esta nueva percepción de la mujer en el contexto moderno decimonónico revela no solo el incipiente aprisionamiento de la mujer en la nueva cárcel hogareña sino que, ante todo, la implantación de una la lógica patriarcal que legitimaba el poderío masculino sobre lo femenino. Frente a esta nueva realidad en la que la cuestión del género y la nación intersecan, la música latinoamericana tendrá un papel muy relevante. En tanto que práctica artístico cultural que, asimismo, nace en esta época y espacio, la música latinoamericana ayudó a reproducir y recrear significados que alimentaron un discurso de género en ciernes supeditado al mundo masculino²⁹.

Los ritmos latinoamericanos son el resultado de un largo y continuo proceso de entrecruzamiento cultural que evolucionó en nueva forma de ocio. En géneros como la salsa, el bolero, el tango, el vals criollo, el son guracha con la excepción del bossa nova, el baile es parte de la experiencia musical del género. A partir de la primera mitad del siglo veinte, época en la que se ubica la acción de la ópera, todos los géneros musicales son concebidos en el mercado global como una categoría cultural de la diversión (Quintero Rivera 1998). Es decir, los ritmos circulan entonces como músicas asociadas al goce o disfrute, en contraposición a la música académica o “clásica”. La ópera, no obstante, elimina esas fronteras y homologa a las dos músicas para confluir en un solo proyecto.

Por otra parte, como lo hiciera el narrador de la novela, estos ritmos que atraviesan Latinoamérica contextualizan el espacio de acción de la ópera. La incorporación de ritmos de tan diversos orígenes como son el vals criollo de Costa Rica, el tango, el bolero, la bossa nova entre otros, obligadamente expande las fronteras del texto a nivel continental y caribeño. Las dinámicas

²⁹ El hipotexto construye textualmente las categorías sociales “mujer” y “hombre” dando continuidad al binomio esencialista de género, tal y como fue construido durante los siglos XVIII y XIX, y reproducido en el siglo XX. Como han problematizado en las últimas décadas los estudios de género, sexo y sexualidad, esta visión no solo generaba lo que el crítico Pierre Bourdieu denomina “violencia simbólica”, sino también formas de violencia derivadas de la dinámica de invisibilización de “las otras mujeres” marcadas por su raza o su clase social que quedaban fuera de la esfera de representación de esta novela.

patriarcales persistentes en estas sociedades son representadas musicalmente convirtiendo a estos géneros musicales en el resultado de toda una tradición androcéntrica (Ureña 130). Por ejemplo, para musicalizar el deseo amoroso de Aurora se recurre a un bolero y para introducir a Elena se despliegan melodías asociadas al tango. En ambos casos, se recurre a los significados connotativos asociados a tal género musical. El bolero se vincula a la esfera del amor, el tango a la de la sensualidad. El uso primario que se le asigna a la música aquí es el de un amor o sensualidad.

El dominio de lo simbólico y los personajes masculinos

La trama de *La Ruta de su evasión* es la historia del derrumbe familiar de los Mendoza. Este fracaso familiar es contado a través de los recuerdos de Teresa, quien desde el lecho de muerte ve diluirse su proyecto de vida. La rigidez de la crianza de Vasco, el tirano padre, se traduce más tarde en tres hijos incapaces de comunicar sus emociones. Álvaro, el menor quien apenas aparece en escena, se pierde en la masturbación compulsiva. El hijo mayor, Roberto, luego de que su esposa Cristina muere, entiende que debe cambiar su vida y la única forma de no seguir el patrón del padre es dejar la casa. Su descubrimiento desencadena en un fuerte enfrentamiento con su padre, quien es culpado de la muerte lenta de la madre y la desgracia familiar que los cubre. Por su parte, Gabriel al entender que no puede estar con una mujer no sumisa como Elena Viales se vuelca a una relación con Aurora, joven quien lo ama ciegamente. La convivencia con ella le revela su incapacidad de entregarse al amor así como que se ha convertido en un Vasco. Es decir, un hombre autoritario, violento e injusto con Aurora. La muerte, entonces, es la única salida. Aurora al verlo muerto entiende que él nunca la amó y que finalmente es libre. El mundo representado se articula en una polarización de los personajes femeninos y masculinos, en donde nunca son capaces de encontrarse

para entablar una relación más o menos estable. Por el contrario, las relaciones están marcadas por un profundo fracaso.

De la historia se desprende una necesidad por el dominio de la palabra, es decir de un discurso que los constituya como sujetos a través del lenguaje. Como señala la experta en crítica literaria y teórica feminista Julia Kristeva siguiendo a Jacques Lacan³⁰, el ser humano se construye como tal a partir del orden signifiante del lenguaje (“Revolution”1974). Este posee un nivel simbólico que corresponde “the order of the verbal communication, the paternal order of geneology” (“About Chinese Woman” 152), la “verbal communication” se articula en un sistema sintáctico ordenado y lógico. El aprendizaje del sistema de signos organizados tiene como finalidad propiciar la comunicación efectiva y clara. En occidente, el dominio del orden simbólico representa el acceso a espacios de poder. Es decir, quienes son capaces de ejercer la comunicación efectiva, socialmente son vistos como sujetos independientes y actuantes. Ruth Robbins, al comentar la teoría de Kristeva señala que el orden simbólico corresponde a “[the] languages of transparency, power and conformity and, as such, is aligned with patriarchal function of culture” (128).

El dominio de lo simbólico asociado a comportamientos patriarcales se construye en el hipertexto de varias formas. Son los personajes masculinos los que se comunican con otros personajes tanto femeninos como masculinos, teniendo sus palabras un efecto concreto en la realidad. Esta idea se ve reforzada por la eliminación de espacios de sororidad del hipotexto (como se comentó al describir la temporalidad del relato) en los que las mujeres sí se comunicaban entre sí. El discurso masculino posee una función performativa tal y como la entiende John. L Austin en

³⁰ Kristeva adopta la noción de Jacques Lacan en la cual el sujeto se constituye mediante el lenguaje, luego de pasar por la etapa del espejo y el temor a la castración que lo “conducen a la entrada del orden simbólico” (Guerra-Cunningham 52). Sin embargo, la crítica literaria complejizará este esquema al introducir el concepto de “lo semiótico” ligado a la madre.

su análisis de los enunciados (1961), es decir este discurso posee una capacidad “realizativa” en la realidad. A partir de su discurso lógico y articulado, el mundo masculino interactúa con otros personajes. Por el contrario, las mujeres en la ópera no llegan a entablar conversaciones con otras mujeres, y cuando se comunican con sus parejas o hijos su discurso nunca logra modificar el devenir de los hechos en la escena en la que hablan. La masculinidad se construye, entonces, gracias al dominio de lo simbólico por parte de los personajes hombres. A continuación, se discuten los ejemplos que ilustran este dominio de lo simbólico en los personajes masculinos. Seguidamente, se examinará el uso de los ritmos latinoamericanos como subversión de este dominio masculino en la ópera.

La relación desigual entre Vasco y Teresa ejemplifica el dominio masculino del orden simbólico. Como se aprecia en la imagen B que se muestra a continuación, Vasco aparece con un periódico que mantendrá durante toda la escena. El periódico es signo por excelencia de la palabra escrita, del verbo y el logos, mientras que Teresa, inmóvil en la cama, reproduce el encierro de la casa. Esto se aumenta con la propia actuación en escena; mientras su intervención sea en el presente de la historia, sus manos y su cuerpo están tapadas por el cobertor blanco paralizando todo su cuerpo.



Imagen B. Acto 1 escena 1³¹

³¹ Imagen obtenida del sitio web de Abya Yala <https://www.teatro-abyayala.org/node/202>

La escena reproduce una aparente conversación entre los tres personajes, sin embargo, el único que consigue comunicarse efectivamente es Vasco. Como le reclama Esteban en escenas posteriores (escena 5, acto 1) él no sabe escuchar y solo se interesa por el desarrollo y explicación de sus argumentos sin atender a las ideas de su interlocutor, borrando la posibilidad de diálogo. Bajo estas condiciones, por lo tanto, el discurso femenino de Juliana no logra modificar la realidad. Aunque esta le ruegue a Vasco que llame a sus hijos para auxiliar a Teresa, no consigue nada más que su indiferencia. Asimismo, cuando Teresa parece contestarle a Juliana que sí le gustaría ver a un sacerdote, Vasco la calla y sentencia si en vida nunca necesitó uno menos ahora que está moribunda: “La señora no necesita ningún sacerdote, ni ahora ni ahora” (15:09-15:19). Las palabras de Vasco son performativas, de modo que Teresa no ve al sacerdote y sus hijos no llegan a verla.

La relación entre Cristina y Roberto, como la anterior, también reproduce el dominio de los simbólico por parte del hombre. En la escena cuatro del acto uno Cristina con seis meses de embarazo entra al cuarto de Roberto con un oso de peluche en mano, como se aprecia en la imagen C.



Imagen C. Acto 1 escena 4³²

³² Ibid

En esta escena Cristina le pregunta a Roberto “¿por qué eres tan seco?” (30:24) a lo que este responde “no está en mi naturaleza convertirme en un ser tierno para complacerte” (30:37). Cuando Cristina sigue insistiendo en la falta de cariño y la frialdad con la que es tratada, Roberto no accede a modificar su conducta indiferente. Por el contrario, la escena concluye cuando este la tira al suelo e irónicamente le pregunta si necesita más actos violentos para “desahogar [s]u ira” (33:41). Roberto no concibe la petición de Cristina como verdadera, el discurso de ella no modifica la realidad. Es más, Roberto transforma el discurso de Cristina y lo cataloga como un “desahogo”, lo cual consiste en una expresión de sentimientos que bien podría darse sin la presencia de un oyente. La naturaleza del desahogo es la catarsis verbal, no necesariamente una petición con efectos concretos en la realidad.

Por su parte, en diferentes momentos Aurora reclama la poca atención y “falta de cariño” de su amado Gabriel, como lo hizo Cristina previamente. Específicamente, en la escena 6 del acto 1, Gabriel aparece leyendo un libro pues está estudiando, tal y como se observa en la imagen D. En este caso, la lectura se asocia fuertemente a lo simbólico pues está leyendo para su clase de Medicina, y el discurso científico, comenta Robbins, es propio de dicha modalidad (128).



Imagen D. Acto 1, escena 6³³

Aurora le declara el amor que siente. Sin embargo, quizá porque ella represente el personaje más visionario de toda la familia Mendoza, al ver el desinterés de Gabriel se defiende diciendo “te burlas, tú sabes que hablo en serio. Te quiero mucho (...), no te voy a convencer, no tiene importancia” (41:09- 42:17). En este caso, ella va un paso más lejos que Teresa o Cristina, y no espera que Gabriel cambie por sus peticiones de amor. Sin embargo, al igual que su padre y hermano, Gabriel la silencia e invalida el discurso amoroso al decirle “no seas ingenua” pues ya “no eres una criatura” (42:55). Al asociar su declaración de amor al discurso de una niña, Gabriel infantiliza y descalifica el deseo de Aurora de expresar sus sentimientos. Es decir, le resta validez a sus palabras.

El dominio de lo simbólico también se recrea en escena mediante la división de espacios públicos y privados. La ópera está diseñada con una utilería minimalista, de modo que los pocos accesorios que se incorporan a escena aportan sentidos dentro del universo escenificado. Los accesorios de los personajes masculinos tienen a reproducir el mundo de lo público, frente al

³³ *Ibíd*

encierro femenino. Así, en la escena cinco del acto uno y a través de un *flashback*, Teresa rememora la primera vez en que tiene un invitado en casa, mientras Vasco entra en escena con un sombrero y una chaqueta. Otro ejemplo que ilustra la división de espacios aparece en la primera escena del acto 1. Gabriel, quien es obligado a ir a buscar al padre, toma un taxi que lo lleva al prostíbulo que Vasco frecuenta. Esta escena se vuelve reveladora si se toma en cuenta que mientras Vasco se divierte, Teresa está convaleciente en la casa, espacio que se transforma en la cárcel que la va destruyendo. Gabriel como Vasco llevan una chaqueta para el frío, como se observa en la escena E.



Imagen E. Acto 1, escena 1³⁴

Esta separación de espacios público y privado se matiza en la relación entre Elena y Gabriel. Elena se construye en el hipo e hipertexto como el prototipo de mujer liberada de la sumisión femenina del que participan el resto mujeres de la ópera, subvirtiendo el rol de género establecido. Así no es extraño que en la escena 8.1 del acto 1 invite a Gabriel a su propio apartamento. En apariencia, Elena no vive bajo el imperio de ningún hombre, es libre y desde esa

³⁴ *Ibíd*

libertad persuade a Gabriel para realizan la autopsia del cuerpo de una indígena³⁵ por el que ha pagado mucho dinero para impresionar a su nuevo amante, como se aprecia en la escena F.³⁶



Imagen F. Acto 1 escena ocho 8.1³⁷

Elena dispone aparentemente de su cuerpo y dinero. Esto le posibilita conquistar a su amante sin demasiado esfuerzo y hacerse con el cadáver.

El sentido de la libertad en el espacio que se observa en el personaje de Elena es también su perdición. Por un lado, su libertad es el resultado del plan del padre quien la ha educado para que domine sus emociones y no se enamore. Pese a la educación recibida en la escena 14 del acto 2 finalmente reconoce que está enamorada y decide engañar a su padre: “mi voluntad está debilitada en mi pasión, debo engañar a mi padre” “quiero ser salvada, lo amo, lo amo” (1:40:37-1:40:41). Por otro lado, Gabriel destruye la posibilidad de estar juntos pues, sabe que Elena atenta

³⁵ La muñeca de látex es una obra del artista mexicano Felipe Lara. (Roxana Ávila 2018)

³⁶ De esta escena no debe dejar de señalarse la poca valoración del indígena de la que participa el hipotexto, en la que la indígena se construye como un cuerpo a disposición de otros. La ópera realza la diferencia racial al destacar el rubio cabello de Elena y lo moreno de la piel del cadáver. Asimismo, Elena que pertenece más a la esfera de lo masculino (posee dinero, es dueña de su cuerpo y si discurso), parece reproducir al mismo tiempo la dinámica colonial del hombre dominador. Al apropiarse del cuerpo de la “india fresca”, como le llama, emula la práctica de dominación colonial común en el continente americano.

³⁷ Imagen obtenida del sitio web de Karen Padilla <https://kerenpadilla.com/elena-viales/#jp-carousel-517>, fotografía por Marvin Vargas Alfaro.

contra el orden de género establecido por los Mendoza, que concibe a la mujer en tanto que doméstica. Para acabar con el peligro personificado en Elena, Gabriel imbuido por su celos destroza el cuarto de su amante en busca de pruebas de su infidelidad (escena 14 acto 2). Mientras busca las inexistentes pruebas se detiene en un cuadro que le fue regalado a Elena y dice: “ese retrato pintado por un amigo, quien sabe qué pintor, qué clase de amigo” (1:43:16-1:43:25). El cuadro, como se aprecia en la siguiente imagen está vacío (pues no es una prueba real de infidelidad) pero sí representa un vínculo de Elena con el mundo exterior más allá de la casa. Por ende, Gabriel no lo puede soportar y sugiere que entre el pintor y Elena ha habido más que una amistad. Así, desde su visión patriarcal crea una prueba de infidelidad y justifica el hecho de dejarla.



Imagen G. Escena 14, acto 2³⁸

La música latinoamericana como medio de resistencia(s): lo semiótico

Hasta este momento, siguiendo a Kristeva, se ha dicho que el orden significant del lenguaje lo constituye el orden simbólico, a ello hay que agregar que en el proceso de significación de la

³⁸ Imagen obtenida de la versión de la ópera en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=TH5Q6ZNZyCY&t=47s>

lengua también opera el orden semiótico. La modalidad semiótica, inherente al lenguaje como lo simbólico, hace referencia a las formas de comunicación asociadas a las etapas pre-edípicas del ser humano que no han sido absorbidas por el orden simbólico. Kristeva sostiene que más allá de la relación vertical, significante y significado, de la que habla el lingüista Ferdinand de Saussure, la lengua posee una densidad de hojaldre nutrida por lo sensorial (Lucía Guerra 52). Esta densidad se relaciona con los impulsos primarios del niño de las etapas previas a la adquisición del lenguaje, es decir a la modalidad simbólica con lo que se organiza y nombra el mundo andocrático. Lo semiótico, se asocia al lenguaje del sin sentido, los ritmos, las melodías, la entonación o bien a “non-verbal signifying systems [such as] music” (Kristeva 93). En todas estas expresiones subyace una fuerza subversiva frente a la modalidad simbólica.

La resistencia al dominio de lo simbólico por parte de los hombres Mendoza es generada por breves espacios donde el orden de lo semiótico emerge con más fuerza. En el caso de la ópera, esa fractura viene dada de mano de la música latinoamericana, que en escena recrea contrasentidos alterando la univocidad del signo lingüístico. Para entender cómo se genera tal fractura es necesario detenerse en la construcción de la *ironía musical* generada dentro de la ópera a partir de la heterosemiosis del lenguaje verbal y musical. El investigador de semiótica musical Rubén López Cano propone en “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global” (2005) el concepto la *ironía musical* como un tropo musical. Según el autor este es generado por la convivencia de tópicos musicales³⁹ (género

³⁹ Según los postulados de López Cano, un tópico musical corresponde a un ritmo identificable tal como una salsa, un tango o jazz. Este “emerge cuando un escucha inserta el objeto sonoro [el ritmo] en un mundo de sentido accesible a su competencia” (65). Es decir, al escuchar un ritmo afrocaribeño como la salsa, el oyente es capaz de asociarlo a una situación más o menos alegre o festiva gracias a su competencia musical de género.

musical) cuyos “tipos son disímiles” (63), es decir las características semánticas o ideas relacionadas al género musical, no corresponden con la letra que aparece con dicho género musical. Por ejemplo, en la primera escena con la que abre la ópera suena una salsa, este ritmo alegre y festivo pareciera anunciar una escena celebratoria por el contrario, pero la letra que canta Gabriel remite a emociones negativas y agresivas. En boca de este personaje, Vasco es un padre “caprichoso, violento, [a quien] le gusta que le obedezcan, [...] vanidoso [y que] no se preocupa en nada de los demás” y sobre todo “no tiene compasión, es, cruel, muy cruel” (4:40-4:44). Mientras Gabriel describe a su padre, su expresión corporal y sus gestos denotan molestia mezclada con dolor por ser víctima, como Teresa, de la violencia del tirano. En esta escena, el espectador se ve enfrentado a “situaciones [musicales] atípicas.” (63) Es decir, a una no correspondencia entre música y letra. La escena está lejos de reproducir algún tipo de emoción positiva o festiva a la que remite la salsa. De esa contradicción entre la música y la letra surge la ironía musical.

Esta ironía musical, resultado de la heterosemiosis, es un ejemplo clave de nuevo significado del hipertexto operístico. El discurso de Gabriel en esa escena se ve atrapado en un espacio semiótico en el que sus palabras se ensanchan más allá del referente que describen. En lugar de reforzar los sentimientos negativos que expresa a nivel de lo simbólico, la salsa los contradice con la alegría o festividad que musicalmente transmite. Esta no correspondencia o contrasentido que produce la escena equivale al surgimiento de lo semiótico. La contradicción entre texto y música desestabiliza el orden simbólico de las palabras de Gabriel y las instala en el terreno de lo semiótico. La ironía, como figura retórica gestada por la música y la letra, es propia del lenguaje poético, que según Kristeva es una de las expresiones en las que la subversión de lo semiótico ante lo simbólico es más común. Ya que el significado de las palabras no hace referencia

al objeto del mundo que nombran, su significado suele ser metafórico y vacilar la unicidad de la palabra.

Otros ejemplos que evidencian el uso de la música latinoamericana para generar resistencia ante el mundo patriarcal de la ópera se observan en las interacciones entre Teresa, Vasco y Esteban. La primera corresponde a la escena 5 del acto I, donde se oye un tambito o ritmo festivo típico costarricense que enmarca un monólogo trágico donde Teresa emite una fuerte queja por el maltrato de su marido:

¿qué hablarán los hombres cuando conversan entre ellos? Ha de ser bonito tener con quién hablar [...] ¿De qué conversa Vasco con sus amigos? Nunca ha conversado conmigo ¿hiciste la cuenta para sumarla, arreglaste el cuello de la camisa gris, pesaste al niño Teresa? (34:38- 35:18)

El tambito, fue el elegido por la creciente burguesía costarricense a inicios del siglo XX para representar el “ser espíritu nacional costarricense” (Cervantes y Flores 2007), así es posible reconocer en el uso de este ritmo un anclaje al contexto costarricense. Además de ser catalogado como música típica del país centroamericano, es música que suele tocarse en festividades patrióticas. En escena, irónicamente, aparece Teresa recreando un monólogo en el que da cuenta del encierro doméstico en el que vive. No hay correspondencia entre música y texto. Lo que se observa es a una Teresa que entra en escena diciendo “tenemos invitados, tenemos invitados” (34:34-34:35), anunciado una escena que se augura jovialidad y festiva. Seguida por el monólogo trágico anteriormente citado. La ironía se construye con la evocación festiva que transmite la música y con las palabras de sufrimiento de Teresa que denotan el martirio de su diario vivir.

Como resultado de la heterosemiosis de lenguajes, el uso de la ironía musical abre paso al discurso semiótico que se vehicula con Esteban. Finalizado el monólogo de Teresa, entran Vasco y Esteban en escena. Esteban, que se vincula textualmente a la esfera femenina debido a su cojera (imperfección anatómica) y a su contacto con Aurora, Elena o Cristina es, según Vasco, inferior por su condición física (36:00). El tambito que suena de fondo mientras ambos discuten, enmarca la creencia de Vasco según la cual las mujeres “se aburren cuando los hombres hablan como hombres” (37:07-37:11). Esteban, apropiándose de los deseos reprimidos de Teresa, lo contradice e insiste en “que la señora [Teresa] no se aburriría, pues también le gusta escuchar”. Asimismo, añade: “a nosotros también nos gusta que ellas hablen de mujeres como mujeres” (36:56-37:19). Incómodo por las ideas del invitado, Vasco se levanta y continúa defendiendo su argumento sobre la superioridad intelectual masculina. Esteban gana la discusión al demostrar que Vasco no sabe tener una conversación pues solo “procede sobre su pensamiento” y no escucha al interlocutor.

La discusión con tambito de fondo desestabiliza el dominio de lo simbólico que supone el discurso masculino dentro de la ópera. En escena son los personajes masculinos los que dominan el nivel simbólico. Como Vasco, todos proceden únicamente sobre sus deseos y no se interesan ni escuchan por sus parejas. Esteban democratiza la palabra al preguntarle a Teresa si está de acuerdo con él. Ahora bien, una vez el tambito cesa, y la orquesta no toca más, la resistencia desaparece. Vasco retoma el control sobre las palabras, y volviendo al habitual monólogo que lo caracteriza, dice “Teresa, no derrames el café, a ti todo se te cae de las manos” (39:22-39:45). Sus enunciados performativos se cumplen. Teresa derrama el café.

Si en la escena anterior Esteban contradice las palabras de Vasco, en la escena 9 del acto 1 Teresa también consigue resistir la dominación masculina representada por el control del ámbito simbólico, gracias al valor semiótico que aporta la música latinoamericana. En dicha escena y

mediante el uso del monólogo, Teresa relata un recuerdo apoyándose en el movimiento de manos y la mirada fija en el público. El público la observa recordar el suceso que se ubica en el jardín, mientras ella observaba la luna y se sentía tranquila, en paz. La escena queda interrumpida por Vasco, que aparece de violentamente y le toca un seno para luego tirarla al suelo. Sosteniéndose el vientre Teresa exclama “¡el niño!”, haciéndole saber que espera al segundo hijo. Es justo a continuación, en el momento en el que entra Esteban, cuando suena el ritmo musical del son guaracha. Como la salsa, este ritmo de origen afrocaribeño es una música de fiesta que para 1920 se convierte en un símbolo nacional cubano (Béhague y Moore 2013). En él confluyen la herencia africana e hispanoamericana, el baile es parte fundamental de este ritmo popular. Además, también es música celebratoria. Con el son guaracha de fondo, Vasco obliga a Teresa a tomar vino, pese a la negativa reiterada de Teresa: “no, Vasco, me habrá mal, yo no sé beber” (1:09:26-1:09:35). Vasco insiste en que Teresa tome el vino pues espera que así pierda el hijo. La ironía musical aparece en esa contradicción entre la música festiva que celebra el futuro hijo y la tensión dramática entre los deseos de aborto que tiene Vasco y la oposición de Teresa. Como en el caso de Gabriel, las palabras y deseo de Vasco de que ese niño no nazca se ven mezcladas con una música alegre. Lo simbólico representado por la palabra de Vasco se ve retado por la palabra de Teresa que, al compartir el mismo canal musical, el son guaracha, es capaz de negarse y desestabilizar el poder *performativo* del discurso de Vasco.

Los espacios de resistencia que propicia la música no solo le dan voz a Teresa sino también a Esteban. La representación de Esteban desde la esfera de la feminidad impulsa la apertura de la dimensión semiótica. Así lo vemos cuando se enfrenta a Vasco diciéndole “Usted está borracho, no lo voy a permitir, aunque no sea de mi incumbencia. No, no lo voy a permitir” (1:10:05; 1:10:19), y seguidamente derrama el vino. En escena, los tres personajes comparten el canal de

comunicación, la palabra, y dominan el orden simbólico, pero la música facilita que el discurso de Vasco se desestabilice encontrando resistencia tanto de Teresa como de Esteban.

La música latinoamericana y la expresión de subjetividad(es)

Los ritmos vernáculos latinoamericanos cumplen otra función de resistencia, en tanto que posibilitan la comunicación y construcción de nuevas subjetividades en un mundo ficcional en el que la palabra que nombra y representa ha sido dominio de la masculinidad. Según Ruth Robbins (2000) la subjetividad solo puede tener lugar en el lenguaje, donde la relación entre significado y significante es una convención arbitraria. De modo que, si la lengua sustituye ese algo (subjetividad) que expresa, y que no está presente en el momento de enunciación, “my selfhood is as arbitrary, unfixed, unstable, and contingent as the language in which I express it” (115). De esta manera, la subjetividad es cambiante e inestable y, por ende, los personajes que se expresan no son entes coherentes o completos.

La música latinoamericana juega un papel determinante en esos espacios de expresión de la subjetividad pues posibilita el discurso femenino. En el ya discutido primer flashback de Teresa (escena 1, acto 1), la escena reproduce el dominio de lo simbólico por parte de Vasco. Esta situación cambia en el momento en el que Teresa accede al recuerdo y desde allí se expresa libremente. Asumiendo la voz del narrador del hipotexto, dice: “Yo era bella, claro que era bella. Esperaba el hombre ideal que mi madre eligió, claro que llegó. Vasco era bien parecido, violento siempre lo fue” (16:50-16:58). Toda esta escena es musicalizada con *vals criollo*, ritmo típico de la Meseta Central costarricense a inicio del siglo XX (Elizondo Méndez 1994). El uso de este género funciona para ubicar espacialmente la juventud de Teresa, en otras palabras, actúa “realizando una función monosemántica sobre la sustancia semántica del texto verbal, reduciendo

su potencial ambigüedad y precisando su sentido”(González Martínez 174), es decir, la música refuerza el significado de las palabras. Así, la música funciona para expresar los sueños de Teresa en tanto que mujer del Meseta Central de Costa Rica. Al musicalizar su monólogo se permite que Teresa exprese sus deseos de joven: encontrar un esposo gracias a su belleza física. A continuación, sin ritmo específico pero que claramente latinoamericano por la predominancia de la guitarra y la percusión (Castro 2018), Teresa describe su despertar sexual. El espectador ve a una madre agónica, ahora transformada en una joven bella y llena de vida, que baila mientras cantando cuenta que “un río de besos suaviz[ó] mi cuerpo hasta ponerlo maduro” (19:15-19:20). Vasco, que también está en escena con el periódico en la mano, no puede silenciar a Teresa mientras canta. Teresa se ha apoderado de la modalidad simbólica y expresa su subjetividad a través de la música. No solo se expresa, sino que aborda un tema reprimido por el patriarcalismo: la sexualidad femenina. Al bailar y cantar, se deja llevar por los impulsos de su cuerpo y da rienda suelta sus emociones, siempre silenciadas por la palabra de Vasco. Es, entonces, totalmente libre de expresar su subjetividad. La situación cambia apenas se detiene la músicaailable. Vasco rechaza el beso apasionado de Teresa y la califica de “loca”.

Otro de los personajes femeninos que consigue resistirse es Aurora, cuyas palabras la música latinoamericana monosematiza en la escena 6 del acto 1. En la puesta en escena, su monólogo se musicalizan con una melodía de bolero. Este género musical, que nace en Cuba a finales del siglo XIX y más tarde se populariza en el resto de América Latina, se caracteriza por un contenido temático que versa sobre el tópico universal del amor “entendido desde el dolor, el llanto, el desprecio, el sufrimiento, el engaño y la muerte” (Londoño 18). Es decir, un amor marcado por el dramatismo. A diferencia de otros géneros musicales, históricamente este ha sido puesto en boca tanto de hombres como mujeres, dándole a la intérprete un medio privilegiado para

expresar su subjetividad. En esta práctica musical es posible reconocer un espacio de resistencia femenina, que bajo el cifrado musical, hace suyo un discurso para expresarse, aunque sea en a un nivel musical (Zavala 1991). Aurora, quien representa a la mujer enamorada, expresa su amor a través de este ritmo evitando así que Gabriel la silencie. En tanto su voz se transforma en bolero (tanto por sus letras como por la melodía), consigue transgredir el dominio simbólico representado en Gabriel e imponerse. La apropiación del mundo simbólico que supone el discurso amoroso de Aurora se aumenta visualmente cuando toma el libro de Gabriel. Mientras Aurora canta abrazada al libro accede al universo simbólico, tal y como se aprecia en las imagen H.



Imagen H. Escena 6 acto 1.⁴⁰

Por otra parte, cabe señalar que cuando Aurora canta bolero retoma el recurrente tema del deseo hacia el *otro*. Ese amor exacerbado que supone el bolero le permite *desear* en un mundo en el que tal cosa está reservada para los personajes masculinos. Sin importarle que Gabriel la ignore mientras le dice cuánto lo ama, Aurora insiste en culparlo de su infelicidad. Aurora se arrodilla y en un acto de súplica le dice “Te quiero mucho, mucho y mucho. Yo no soy feliz, sin ti “ (41:54-

⁴⁰ Imagen obtenida del sitio web de Abya Yala <https://www.teatro-abyayala.org/node/202>

42:00). En esta intervención Aurora alza su voz desde su sensibilidad amorosa bohemio. Aunque esta sea para demostrar su dependencia. Retomando a Robbins, la ópera muestra a una Aurora que siempre en desarrollo. No obstante, y a pesar de acceder al mundo simbólico, Aurora alza su voz para expresar un amor dominante que la irá destruyendo.

La subjetividad de Elena se construye en escena a partir de la melodía del tango generada por el saxofón. La alusión musical al tango en las tres escenas en las que aparece Elena funciona crear en torno a ella el aire de para la sensualidad propio del personaje. A diferencia del bolero, este género musical tradicionalmente ha sido en su mayoría cantado y compuesto por hombres, lo que favorece representaciones de la mujer según la androcracia. A nivel del baile diversas estudiosas han señalado cómo reproduce la dominación masculina en tanto que la bailarina tiene que adecuarse y seguir los movimientos de la pareja masculina (Magali 2004). La sensualidad viene dada por el “aura de erotismo sugestivo” que el abrazo estrecho de la pareja masculina mantiene (10). En la ópera, Elena es dueña de su cuerpo y sus movimientos son estilizados y firmes como si estuviera bailando. Posee una soltura de la que carece el resto de personajes femeninos. Por ejemplo, como se observa en la imagen I, Elena encima de las escaleras mueve sus caderas y brazos sensualmente.



Dueña de su cuerpo y sus palabras, Elena expresa su subjetividad con un discurso que busca, , dominar a Gabriel. Ella representa para Gabriel ese “amor tormentoso” (Ureña 122) tan característico del tango.

Para concluir, el último ejemplo de subjetividad femenina que se musicaliza con ritmos vernáculos latinoamericanos es el personaje de Cristina. Para ello, se emplea el bossa nova. En la escena 12 del segundo acto 2, donde se recrea la muerte en el hospital de Cristina. La escena de muerte, tan característica de la ópera, encuentra su eco musical de la canción “Construção” (1971) de Chico Buarque. En este clásico del bossa nova se va construyendo una tensión musical *in crescendo* a partir de instrumentos de metal. Con ello se busca marcar el clímax del relato contado tal y como se da en la escena de Cristina. En la canción, el climax corresponde al suicidio de un obrero de la construcción que decide suicidarse tras la constatación de su cansancio ante una vida aplastante debido al sistema que lo explota. En el caso de Cristina, si bien ella no decide acabar con su vida, también es una víctima del sistema patriarcal que la aplasta. Su voz se escucha cuando estando en la cama del hospital expresa la contradicción que siente con respecto a su hijo que va a tener: “No sé si lo quiero [...] amo a un ser hecho de residuos de esperanza, pero a él no sé si lo amo todavía” (1:27:50-1:28:10). Es muy significativo que en su único momento de expresión libre ponga en duda ese amor de madre que, por ser mujer, está forzada a sentir. Si bien reconoce que ama la idea del hijo “hecho de residuos de esperanza”, no ama, sin embargo, al hijo de carne y hueso. Este humano, un niño, ha de nacer “a pesar de mí” narra angustiada y dolorosa. Al apoderarse de la palabra, Cristina revela sus sentimientos silenciados por Roberto.

⁴¹ Imagen obtenida del sitio web de Karen Padilla <https://kerenpadilla.com/elena-viales/#jp-carousel-517>, fotografía por Marvin Vargas Alfaro.

Como se ha mostrado en esta sección, la eliminación del narrador del hipotexto es la modificación que más enriquece el hipertexto operístico. La traslación de un narrador “autoritario” que describe a los personajes a partir de tesis, a un narrador musical, posibilita la aparición de nuevos significados en la ópera. La heterosemiosis que resulta del proyecto musicotextual, o adaptación operística, obliga al estudioso de esta ópera a la reinterpretación del contenido de la novela, ahora puesta en escena, debido al valor semiótico de los ritmos latinoamericanos. Son estos, precisamente, los que generan nuevos espacios de resistencia y expresión de subjetividades femeninas liberando a las mujeres de la obra de las tesis formuladas por el narrador en el hipotexto.

Conclusiones

El uso de la música latinoamericana como recurso artístico no solo sirve al propósito de expandir y contextualizar la vida de los Mendoza, y por extensión de Costa Rica y Latinoamérica, sino que inaugura nuevos espacios de visibilidad y resistencia femenina. La emergencia de lo semiótico musical dentro del mundo simbólico reta y desestabiliza el mundo patriarcal que rodea tanto a los personajes femeninos como a los masculinos del entorno Mendoza. A este fin también contribuyen las modificaciones relacionadas a la *temporalidad del relato*, que reducen los espacios de sororidad del hipotexto en el hipertexto ayudando a que a lo largo de la ópera Teresa, Elena, Cristina, y sobre todo Aurora, evolucionen

El análisis propuesto pospone a un proyecto mayor en el que este sirva de base para una lectura que explore la música latinoamericana como estrategia de decolonialidad. Esta segunda aproximación me permitirá ahondar en la producción de la ópera en Latinoamérica, muy arraigada todavía en el repertorio europeo decimonónico, y poner en contacto *La Ruta de su Evasión* (2017) con otras óperas del continente que, como esta, también plantan una ruptura con la tradición

proveniente de Europa y el pensamiento eurocéntrico. Esta segunda etapa de este proyecto de investigación buscaría analizar las estrategias decoloniales que deconstruyen en la adaptación operística la lógica colonial

Referencias bibliográficas

- Arrillaga, María. "Atisbos feministas en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno." *Caribbean Studies*, vol. 22, no. 3, 1989, pp. 47-56.
- Austin, John L. *Philosophical Papers*. Oxford, 1961.
<https://archive.org/details/philosophicalpap013680mbp/page/n239>
- Ávila, Roxana. Entrevista personal. 4 de septiembre de 2018.
- Béhague, Gerard, y Robin Moore. "Cuba, Republic of (Sp. República De Cuba)." *Oxford University Press*, 25 de julio 2013, doi:<https://doi-org.www.libproxy.wvu.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>.
- Buarque, Chico. *Construção*. Phonogram/Phillips. Brasil.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El Feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Natonía Muñoz. Paidós Ibérica, 2007.
- "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." *Debate Feminista*, vol. 18, 1998, pp. 296–314.
- Castro, José. Entrevista personal. 11 de agosto de 2018.
- Chacón Monge, Eduardo. "Informe 165 ES 2018 B femicidios 2017". Disponible en <https://observatoriodegenero.poder-judicial.go.cr/>. Consultado el 20 de enero. 2018.
- Crespo Gutiérrez, Maribel. "Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno: la construcción del Sujeto Femenino." *Revista de estudios hispánicos*, vol. 32, no. 1-2, 2005, pp.119-132.
- Crenshaw, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum* 1989 (1989): p. 139

168. *HeinOnline*, <https://heinonlineorg.www.libproxy.wvu.edu/HOL/P?h=hein.journals/uchclf1989&i=143>.

“Crítica de ópera: Evasiones y evasores”. www.nacion.com. Consultado el 20 de enero. 2018.

Cubillo Paniagua, Ruth. *Mujeres Ensayistas E Intelectualidad De Vanguardia En La Costa Rica De La Primera Mitad Del Siglo XX*. 1a ed., Editorial UCR, 2011.

Flores Zeller, Bernal, y Laura Cervantes Gamboa. “Costa Rica, Republic of (Sp. República De Costa Rica).” *Oxford University Press*, 20 de enero. 2001, pp. 1–15., doi:<https://doi-org.www.libproxy.wvu.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.41086>.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.

González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. 1a. ed., Universidad De Murcia, 1999.

---Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición.” *Revista de Musicología*. vol. 29, no. 1, 2006, pp. 163–189., doi:10.2307/20798166.

Guerra-Cunningham Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. 1. ed., Editorial Cuarto Propio, 2008.

Hidalgo Xirinachs, Roxana, and FLACSO (Organización). Sede Costa Rica. *Historias de las mujeres en el espacio público en costa rica ente el cambio del siglo XIX al XX*. 1a ed., FLACSO, 2004.

Kristeva, Julia, “Revolution in Poetic Language.” *The Kristeva Reader*. Editado por Troi Moi, pp.138-159.

Kristeva, Julia, “About Chinese Woman.” Editado por Troi Moi, pp.138-159.

“La ruta de su evasión-The path of avoidance.” *YouTube*. Subido por Carlos Castro, 10 de enero de 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=TH5Q6ZNZyCY&t=47s>

Londoño Díaz, Danny. *El bolero literatura y música popular latinoamericana*. 2017. Universidad Ponticia Javeriana, Maestría Tesis.

ProQuest, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/21926>

López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global.”: *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol.21, no.1, 2005, 59-76

Magón . *La Propia y otros cuentos*. 1. ed., Editorial Costa Rica, 2010.

Mackenbach, Werner. “YO o las trampas de la biografía.” *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol.33, no.2, 2007, pp. 11-22.

Macaya, Emilia. *Cuando estalla el silencio: para una lectura femenina de textos hispánicos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.

---. *Espíritu en carne aliva*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

Martínez, José Luiz. “Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea.” *Tópicos del Seminario*, vol. 19, no. 19, 2008, pp. 101–129.

---. *Historia De Costa Rica : breve, actualizada y con ilustraciones*. 1. ed., Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

Molina Jiménez Iván, y Steven Paul Palmer. *Educando a Costa Rica: alfabetización popular, formación docente y género (1880-1950)*. 1a ed., Editorial Porvenir, 2000.

Oreamuno, Yolanda. *A lo largo del corto camino*. 1961. Edición ampliada, Editorial Costa Rica, 2014. Kindle.

---. *La Ruta de su Evasión*. Editorial Costa Rica, 1948. Kindle.

Ovares, Flora et al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.

- Paul-Ureña, Jeana. "Voces sublevadas: escritoras costarricenses develan la historia y vislumbran el futuro de su país." *Hispania -Wichita Then Massachusetts-*, vol. 90, no. 3, 2007, pp. 423–430.
- Picado Gómez, Manuel. "La ruta de su evasión" de Yolanda Oreamuno. *deslinde metodológico y contribución al estudio de la literatura costarricense*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1979.
- Quirós Bonilla, Rebeca. "La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno." *Revista Reflexiones*, vol.87, no. 1, 2008, pp. 63- 71.
- Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI, 1998.
- Ramírez Caro Jorge, y Silvia Solano Rivera. "Visión Étnico-Cultural En Yolanda Oreamuno (Ethnocultural View in Yolanda Oreamuno)." *Letras*, vol. 1, no. 59, 2017, pp. 49–49., doi:10.15359/rl.1-59.3.
- Robbins Robbins, Ruth. *Literary Feminisms*. Palgrave, 2000.
- Robles Mohs, Yvonne. "Un nuevo modo de narrar: La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno." *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol.12, no.1, 1988, pp. 49-53.
- Rodriguez, Ileana. *Women, Guerrillas, and Love : Understanding War in Central America*. University of Minnesota Press, 1996. ProQuest Ebook Central, doi <https://ebookcentral.proquest.com/lib/wvu/detail.action?docID=310369>
- Sanabria, Carolina. "La representación del espacio familiar como ominoso en la literatura costarricense: de *La Ruta de su evasión* a *Larga noche hacia mi madre*, vol.42, no. especial, 2016, pp. 117-127.
- Saikin, Magali. *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Abrazos Books, 2004.

Schweitzer, Vivien. *A Mad Love: An Introduction to Opera*. 1 ed., Basic Books, 2018.

Tamait Sumalia . *La tragedia y la justicia penal:(casos penales en el teatro y la ópera)*. Tirant

Lo Blanch, 200

Troi Moi, editora. *The Kristeva Reader*. Columbia University Press, 1986,

Ureña Juan Carlos. *Trovar: memoria poética de la canción Hispanoamericana*. 1 ed., Editorial

UCR, 2013.

Zavala, Iris M. *Historia de un Amor*. Alianza Editorial, 1991